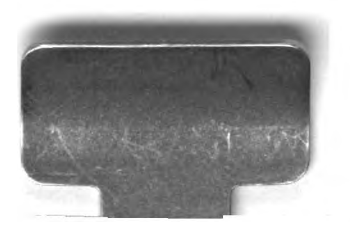


THE UNIVERSITY OF MICHIGAN
LIBRARIES
THE UNIVERSITY OF MICHIGAN
ARTES SCIENTIA VERITAS
1817


H. Schenker / Das Meisterwerk in der Musik

Das Meisterwerk in der Musik

Ein Jahrbuch

von

Heinrich Schenker

1925
Drei Masken Verlag A. G.
München Wien Berlin

Druck der Offizin Waldheim-Eberle A.-G., Wien VII

Inhalt

Abkürzungen

„Th. und Ph." = Band I, II^1, II^2, III =
Heinrich Schenkers „Neue musikalische Theorien und Phantasien";
Band I: Harmonielehre (U.-E. Nr. 6866);
Band II^1: Kontrapunkt (U.-E. Nr. 6867);
Band II^2: Kontrapunkt [Fortsetzung] (U.-E. Nr. 6868);
Band III: Freier Satz.

„IX. Sinfonie" = Heinrich Schenkers Monographie über die IX. Sinfonie von Beethoven (U.-E. Nr. 3499).

„V. Sinfonie" = Heinrich Schenkers Monographie über die V. Sinfonie von Beethoven (U.-E. Nr. 7646).

„op. 101" = Heinrich Schenkers „Die letzten fünf Sonaten von Beethoven", Erläuterungsausgabe, 1. Heft (U.-E. Nr. 3974).

„op. 109" = 3. Heft (U.-E. Nr. 3976).

„op. 110" = 4. Heft (U.-E. Nr. 3977).

„op. 111" = 5. Heft (U.-E. Nr. 3978).

„Btg. z. Orn." = Heinrich Schenkers „Beitrag zur Ornamentik" (U.-E. Nr. 812).

„Chrom. Fant." = Heinrich Schenkers Erläuterungsausgabe der Chromatischen Fantasie und Fuge von S. Bach (U.-E. Nr. 2540).

„Der Tonwille" = Heinrich Schenkers „Der Tonwille", 1.—10. Heft (Tonwille-Verlag, Wien, I., Guttmann, Opernhaus, U.-E.).

„Url." = Urlinie.

„Url.-Tf." = Urlinie-Tafel.

„Erl." = Erläuterungen.

Verzeichnis der Stichfehler

Seite 19: im Beispiel Bach d) unter dem ersten c $\frac{1}{V}$ (vgl. Fig. 3 b).

Seite 20: im Beispiel Bach f) reicht die erste Klammer unter den 32^{teln} bis g^2, die zweite bis f^2.

Seite 23: in Fig. 7 b) über ♯IV eine 6.

Seite 23: in Fig. 7 c) über g^2, der $\hat{4}$, Em. Bachs Originalziffer (6).

Seite 48: im Beispiel Mozart d) T. 154 ein Achtelvorschlag.

Seite 49: Fig. 5, Mozart b) T. 97, bei NB. T. 93 und 95.

Seite 58: Fig. 15, 2. ein Taktstrich vor der letzten Halben.

Seite 109: Fig. 1 b) T. 21 Klammer schließt hinter II.

Seite 158: Fig. 13 Bogen bis ces^2.

„Widerlegt zu werden ist hier keine Gefahr, wohl aber, nicht verstanden zu werden.“ Kant

Die Naturidee des Dreiklanges, die Kunstidee der Auskomponierung dieses Klanges, die Vollendung in der Überführung eines Klanges in viele mittels der Stimmführungsprolongationen, die Formengebung als Ablauf der Urlinie, alles das macht ein Meisterwerk aus. Idee, Vollendung, Meisterwerk sind ein Begriff. Durch die Vollendung nimmt das Meisterwerk am ewigen Leben der Idee teil, es wird über alle Zeiten erhaben, zeitlos.

Die Vollendung ist wirkliches Leben, eine wirkliche Ewigkeit: ihr steht die Nichtvollendung, die Nichterfüllung als eine Lebensunfähigkeit, schließlich als Erstarrung und Tod entgegen. Mögen die Nichterfüllenden noch so lebendig und heftig in Werk und Werbe tun, sie nehmen an dem ewigen Leben der Idee dennoch nicht teil und sterben ihr, sich und den anderen ab.

An dem Meisterwerk auch nur teilzuhaben ist ein wahreres Leben, als sich in Nichterfüllung zu vergeuden. In diesem Sinne ist das Meisterwerk der einzige Weg für alle, die nicht berufen sind. Gar heute, in der Finsternis der Erstarrung, ist es der einzige Ausweg aus dem unseligen Irr- und Wirrsal überhaupt, das einzige Licht, das in die Zukunft weist.

Wien, den 30. August 1925

Heinrich Schenker



Die Kunst der Improvisation

Unser Geschlecht hat die Kunst der Diminution, der Auskomponierung von Klängen vertan und erklärt deshalb gleich dem Fuchs in der Fabel die Traube für sauer, die es nicht erreichen kann. Nicht einmal die in Lehre und Ausführung von den Meistern uns vermachte Kunst der Diminution vermag es mehr zu verstehen, es wendet Ohr und Sinn von einem Grundgesetz ab, dem es weder schaffend noch nachschaffend gewachsen ist.

Das Geschlecht ahnt nicht, daß alle seine Verzweiflung und Ohnmacht, die quälende Lust nach immer anderem, das ein Anderes ist als die Kunst der Meister, ja sogar ein Anderes als die Natur, bloß vom Unvermögen zur künstlerischen Horizontalisierung naturgegebener Klangideen herrührt. Es betäubt daher sein Unvermögen mit der Geste eines Neumachens, unter dem stolzen und vielsagenden Titel Fortschritt. Das ist der übliche Kniff jeder Reaktion des finstern Unten gewesen und ist es auch noch heute. Die Dolchstöße von hinten wider das Genie, zuerst von einigen Einzelnen des Unten geführt, sodann durch die Masse des Unten vervielt, täuschen zwar eine stolze, siegessichere Revolution vor, die Beteiligten übersehen aber, daß das Genie nicht, wie Kaiser oder Fürst, nach Massenlaune absetzbar ist, daß im ewig aristokratischen Reiche der Genies die Methoden politischer Revolutionen keine Geltung haben, daher auch ihre Revolutionen hier als bloß scheinbare, eingebildete Bewegungen Unberufener, zudem von außenstehenden Zeitungs- und Bücherschreibern bestellt und geschürt, gänzlich ohne Wirkung und außerhalb der eigentlichen Geschichte des Geistes bleiben müssen. Endlich versagt auch die Selbstbetäubung, denn nimmer verwandelt sie Unvermögen in Vermögen. Naturam non expellas furca. So kommt es denn, daß heute aus allen Winkeln der Neu- und Fortschrittsmacherei, wahren Krähwinkeln des Geistes, Schreie einer leidenschaftlichen Zukunftsverheißung ertönen: das Geschlecht möchte zumindest das nächste zur entscheidenden künstlerischen Neutat anregen, wenn es sich außerstande fühlt, selbst diese Tat zu erfüllen. Gilt aber schon in der politischen Welt die Versprechung einer Tat gar wenig — Revolutionen versprechen viel und halten nichts — um wie viel weniger gelten solche Tatverheißungen im Reiche der Kunst!

So lebt unser Geschlecht nicht einmal seine Gegenwart. Die Kraft, an die großen Meister die Schuld abzutragen, die Kraft also, die Vergangenheit in sich aufzunehmen, was Voraussetzung alles rechtschaffenen Lebens in der Gegenwart ist, mutet es sich gar nicht mehr zu. Es bleibt ihm wirklich nichts übrig, als sich um die Zukunft des nächsten Geschlechtes besorgt zu stellen. —

warum es nur diesem die Arbeit vorwegnimmt?! — und so zu tun, als kämpfe es gegen ein Gespenst der Erstarrung. Es ahnt nicht, daß es selbst dieses Gespenst ist und daß alle Kräfte, die es verausgabt, um ein Neues zu erzielen und eine Erstarrung zu bekämpfen, noch lange nicht ausreichen, um sich auch nur einen Schritt über das Unten zu erheben.

Wie so viele Vergangenheiten lehren, bleiben nach den immer wiederkehrenden Reaktionen des Unten die wenigen Einzelnen des unwandelbaren Oben um so stolzer stehen. Aus dem Unten wird niemals ein Oben. So wenig der Lebende den Tod begreift, so wenig kann ein geistig Toter das geistige Leben eines Genies verstehen. Doch es gilt zu beweisen.

*

Musik ist lebendige Bewegung von Tönen im naturgegebenen Raum, Auskomponierung (Melodisierung Horizontalisierung) des in der Natur gegebenen Klanges[1]). Das Gesetz alles Lebens, die Bewegung, die als Zeugung noch über die Grenze des Einzeldaseins fortwirkt, trägt der Mensch auch in den Klang hinein, den die Natur in seinem Ohr vorgezeichnet hat. Alles in der Musik kommt auf diese Bewegung, auf diese Zeugung an. Doch ist alle Zeugung freiwillige Gnade der lebenspendenden Natur. Was will gegen die Natur derjenige ausrichten, den sie als zeugungsunfähig in die Welt entsendet hat? Was will mit all seinem wahngeborenen Trotz und seiner rechthaberisch fordernden Laune das unseligste aller Geschlechter, das von heute, wider die Natur ausrichten, wenn diese ihm gewissermaßen die geistigen Lenden versagt hat?

Daher liegt mir, wenn ich hier von der Kunst der Improvisation nach Ph. Em. Bachs theoretischem und praktischem Zeugnis und nach Beispielen von Händel spreche — die Beispiele ließen sich freilich ins unendliche vermehren — der Gedanke völlig fern, die Natur den Launen der Menschen willfährig zu machen, ich will nur einen bescheidenen Beitrag zur Kunst der Diminution bringen, die das Hauptmittel der freien Fantasie ist, und das Ohr zumindest auf die inneren Gesetze der Diminution aufmerksam machen, um es gegen die Erstarrung zu schützen, die gerade diejenigen herbeiführen, die gegen Erstarrung am lautesten sprechen.

I

Das Maximum einer Lehre der Diminution läßt sich gewiß nicht bieten, dazu ist die Materie zu groß; kein Theoretiker vermöchte eine Anweisung zur

[1]) Vgl. Bd. I, 281; „Freier Satz"; „Erläuterungen".

Diminutionstechnik für alle Kompositionsgattungen zu geben. Daher bescheidet sich denn auch Em. Bach mit einem Minimum, mit der Diminutionskunst in der freien Fantasie, dargestellt im 41. Kapitel des zweiten Teiles seines „Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen". Nur die Gelegenheit dieses Stoffes[2]) hat dem großen Meister der Töne und des Wortes die Zunge gelöst und er ist sich dessen auch sehr wohl bewußt, wie aus den §§ 1 und 2 des Kapitels hervorgeht; sie lauten:

„Eine Fantasie nennet man frey, wenn sie keine abgemessene Tacteintheilung enthält, und in mehrere Tonarten ausweichet, als bey andern Stücken zu geschehen pfleget, welche nach einer Tacteintheilung gesetzet sind, oder aus dem Stegreif erfunden werden."

„Zu diesen letztern Stücken wird eine Wissenschaft des ganzen Umfanges der Composition erfordert: bey jener hingegen sind blos gründliche Einsichten in die Harmonie, und einige Regeln über die Einrichtung derselben hinlänglich. Beyde verlangen natürliche Fähigkeiten, besonders die Fantasien überhaupt. Es kann einer die Composition mit gutem Erfolge gelernet haben, und gute Proben mit der Feder ablegen, und dem ohngeacht schlecht fantasiren. Hingegen glaube ich, daß man einem im fantasiren glücklichen Kopfe allezeit mit Gewißheit einen guten Fortgang in der Composition prophezeyen kann, wenn er nicht zu spät anfängt, und wenn er viel schreibt."

Doch empfehle ich noch außerdem nachzulesen, was Bach im 1. Teil des „Versuch", 2. Hauptstück, 9. Abteilung, über die Verzierung der Fermaten sowie im 1. Teil, 3. Hauptstück, § 30, über die Verzierung der Kadenzen sagt. Obgleich die Diminution in der Fermate oder Kadenz eine andere Rolle als in der freien Fantasie spielt, behalten diese Ausführungen dennoch großen Wert auch für die Diminution überhaupt.

*

Mit den Tonarten in der freien Fantasie befassen sich die §§ 3, 6, 8—11 des Kapitels.

§ 3 fordert auch für die Fantasie eine Haupttonart:

„Eine freye Fantasie besteht aus abwechselnden harmonischen Sätzen, welche in allerhand Figuren und Zergliederungen ausgeführt werden können. Man muß hierbey eine Tonart festsetzen, mit welcher man anfängt und endigt. Ohngeacht in solchen Fantasien keine Tacteintheilung Statt findet, so verlanget dennoch das Ohr, wie wir weiter unten hören werden, ein gewißes Verhältniß in der Abwechselung und Dauer der Harmonien unter sich, und

[2]) Im „freien Satz" unternehme ich es, die Diminution systematisch zu behandeln.

das Auge ein Verhältniß in der Geltung der Noten, damit man seine Gedanken aufschreiben könne..."

Noch schärfer faßt Bach die Forderung nach der Haupttonart in § 6:

„Wenn man nicht viele Zeit hat, seine Künste im Vorspielen zu zeigen, so darf man sich nicht zu weit in andere Tonarten versteigen, weil man bald wieder aufhören muß, und dennoch im spielen die Haupttonart im Anfange nicht zu bald verlaßen, und am Ende nicht zu spät wieder ergreifen darf. Im Anfange muß die Haupttonart eine ganze Weile herrschen, damit man gewiß höre, woraus gespielet wird: man muß sich aber auch vor dem Schluße wieder lange darinnen aufhalten, damit die Zuhörer zu dem Ende der Fantasie vorbereitet werden, und die Haupttonart zuletzt dem Gedächtniße gut eingepräget werde."

Auf einer Haupttonart besteht also Bach im gleichen Maß in längeren wie in kürzeren Fantasien. Und nähme man, wie er, auch die Stufen der Haupttontart für „Tonarten", siehe unten, so gewänne man schon aus § 6 eine Anweisung zur Tonalität.

§ 8 befaßt sich mit der Einschaltung von Hilfsklängen, die eine Tonart vortäuschen. Man achte auf die ausdrückliche Wendung: „nicht eben förmliche Schlußkadenzen". Der Paragraph lautet:

„Bey Fantasien, wo man Zeit genug hat: sich hören zu lassen, weichet man in andere Tonarten weitläuftiger aus. Hierzu werden nicht eben förmliche Schlußcadenzen allezeit erfordert; diese letztern finden am Ende, und allenfalls einmal in der Mitte Statt. Es ist genug, wenn die große Septime derjenigen Tonart, (semitonium modi), worein man gehet, im Baße, oder in einer andern Stimme da ist. Dieses Intervall ist der Schlüssel zu allen natürlichen Ausweichungen, und das Kennzeichen davon. Wenn es in der Grundstimme lieget, so hat der Septimen- Sexten- und Sextquintenaccord darüber statt (a): außerdem aber findet man es bey solchen Aufgaben, welche durch die Verkehrung jener Accorde entstehen (b). Es ist bey dem Fantasiren eine Schönheit, wenn man sich stellet, durch eine förmliche Schlußcadenz in eine andere Tonart auszuweichen, und hernach eine andere Wendung nimmt. Diese, und andere vernünftige Betrügereyen machen eine Fantasie gut: allein sie müßen nicht immer vorkommen, damit das Natürliche nicht ganz und gar dabey versteckt werde." (Folgen Notenbeispiele zu a und b.)

Ich wiederhole: wenn Bach auch schon in solchen Fällen von „anderen Tonarten" spricht, so darf man sich dadurch nicht täuschen lassen; der von ihm in § 15 angeführte Grundplan der Fantasie zeigt deutlich, daß er mit Tonarten eine Auskomponierung von Stufen umschreibt, jedenfalls den Terminus nicht systematisch genau auf die Wage legt. Das findet seine Bestätigung in dem

nachfolgenden Paragraphen, in dem Bach von den „nächstverwandten" und „etwas entfernteren" Tonarten spricht, sie aber im weiteren Verlaufe mit „Quinte", „Sexte" usw. bezeichnet. § 9 lautet:

„Man kann bey einer freyen Fantasie aus der Haupttonart in die nächstverwandten, in die etwas entferntern, und in alle übrigen Tonarten ausweichen. So wenig man bey Stücken, welche strenge nach dem Tact ausgeführet werden, fremde und viele weitläuftige Ausweichungen vornehmen darf: so einfältig klinget eine Fantasie, welche bey den nächsten Tonarten stehen bleibet. In den harten Tonarten geschehen die nächsten Ausweichungen bekannter maaßen in die Quinte mit der großen Terz, und in die Sexte mit der kleinen. Aus den Molltönen gehet man zunächst in die Terz mit dem harten Dreyklange, und in die Quinte mit dem weichen. Wenn man in entlegenere Tonarten gehen will, so geschieht es bey den Durtönen in die Secunde und Terz mit dem weichen Dreyklange, und in die Quarte mit dem harten. Aus den Molltönen weichet man alsdenn in die Quarte mit der kleinen Terz, und in die Sexte und Septime mit der großen. Die übrigen Tonarten insgesammt gehören unter die entlegensten, und können bey einer freyen Fantasie gleich gut berühret werden, ob sie schon in einer ungleichen Entfernung von der Haupttonart abstehen..."

Der nächste Paragraph, § 10, ist der Chromatik gewidmet:

„... Wenn man entlegenere Tonarten nicht nur obenhin berühren, sondern darein förmlich ausweichen will: so muß man bey der bloßen Ergreifung des semitonii modi nicht beruhen, und alsdenn glauben, daß man nunmehro da sey, wo man hin wolte, und daß man so gleich weiter gehen müsse: man muß vielmehr das Ohr durch einige andere eingeschaltete harmonische Sätze zu der neuen Tonart allmählig vorbereiten, damit es nicht auf eine unangenehme Art überraschet werde. Man wird Clavierspieler antreffen, welche die Chromatik verstehen, und ihre Sätze vertheidigen können: aber nur wenige, welche die Chromatik angenehm vorzutragen wissen, und ihr das rauhe benehmen können. Wir merken überhaupt, besonders aber bey diesen hierunter angeführten Exempeln an, daß man sich bey den Aufgaben, wobey man anfängt, sich etwas weit von der festgesetzten Tonart zu entfernen, etwas länger aufhalten müsse, als bey den übrigen..."

Selbst für die Chromatik fordert Bach eine nähere Begründung, nicht einmal in der freien Fantasie duldet er die Selbsttäuschung, „daß man nunmehro da sey, wo man hin wolte", wenn man nur das semitonium modi ergriffen hat[3]).

---

[3]) Von dem gänzlich falschen Grundgedanken abgesehen, den Reger in seinen „Beiträgen zur Modulationslehre" zum Ausdruck bringt (vgl. dagegen §§ 7—11 in Bachs Kapitel über die freie Fantasie und Bd. I, 445) — welcher Abstand schon in dem einen Punkt, in der Behandlung der chromatischen Modulation!

Nun wird in § 11 des verminderten Septakkords gedacht:

„Auf eine noch kürzere, und dabey angenehm überraschende Art in die entferntesten Tonarten zu kommen, ist kein Accord so bequem und fruchtbar, als der Septimenaccord mit der verminderten Septime und falschen Quinte, weil durch seine Verkehrungen, und durch die Verwechselung des Klanggeschlechts sehr viele harmonische Veränderungen vorgenommen werden können …"

*

Endlich zu §§ 13—15, als den wichtigsten des Kapitels, darin eigentlich die Diminution abgehandelt wird. § 13 lautet:

„Das Schöne der Mannigfaltigkeit empfindet man auch bey der Fantasie. Bey der letztern müssen allerhand Figuren, und alle Arten des guten Vortrages vorkommen. Lauter Laufwerk, nichts als ausgehaltene, oder gebrochene vollstimmige Griffe ermüden das Ohr. Die Leidenschaften werden dadurch weder erreget, noch gestillet, wozu doch eigentlich eine Fantasie vorzüglich sollte gebrauchet werden …"

Die Wendung „allerhand Figuren" bedeutet hier mehr, als sie zu sagen scheint. Bach drückt damit die Forderung nach einem Wechsel der Figuren überhaupt aus, den ich als Diminutionswechsel bezeichne. (Siehe „Freier Satz" und hier S. ?.) Ein solcher Diminutionswechsel verrichtet wichtige Dienste auch schon in der freien Fantasie: durch Gegensatz trennt und bindet er zugleich, daher dient er auch der Ganzheit[4]).

Was Em. Bach unter „alle Arten des guten Vortrags" versteht, ist dem § 3 des 3. Hauptstückes im 1. Teil des „Versuch" zu entnehmen:

„Die Gegenstände des Vortrages sind die Stärke und Schwäche der Töne, ihr Druck, Schnellen, Ziehen, Stoßen, Beben, Brechen, Halten, Schleppen und Fortgehen. Wer diese Dinge entweder gar nicht oder zur unrechten Zeit gebrauchet, der hat einen schlechten Vortrag."

In Bachs Wort „Leidenschaften" darf nichts von dem gesucht werden, was die gewissen Ästhetiker der Affekttheorie hineintragen. Man braucht sich nur des § 13 im 3. Hauptstück des 1. Teils zu erinnern, um zu verstehen, daß er unter „Leidenschaften" bloß die Wirkungen des Diminutionswechsels versteht, also rein musikalische Wirkungen, die mit den dilettantisch mißverstehenden und so grell übertreibenden Vorstellungen der Ästhetiker nichts gemeinsam haben. Ihm sind eben schon die einzelnen Diminutionsmotive förmlich besondere Affekte, besondere Leidenschaften, so sehr empfindet er ihre Einheiten, Eigenheiten, wie zugleich ihre Gegensätze. Desgleichen lesen wir in § 29 des selben

[4]) Vgl. „Tw.", 2., S. 17, 36.

Hauptstückes den Satz: „Indessen kann man merken, daß die Dissonanzen insgemein stärker und die Consonanzen schwächer gespielt werden, weil jene die Leidenschaften mit Nachdruck erheben und diese solche beruhigen." Also auch eine Dissonanz im Durchgang bedeutet Bach schon eine „Leidenschaft" — daraus folgt, daß er in § 13 des Kapitels über die freie Fantasie nichts mehr gesagt haben will, als daß der Fantasierende sich eines Wechsels der Motive zu befleißigen habe, um Spannung zu erzeugen und auf den Zuhörer zu übertragen. Nichts mehr — wieviel das aber immerhin bedeutet, lehrt die trostlose Zeit von heute, der auch schon dieses Minimum unerschwinglich geworden ist.

Der § 13 fährt fort:

„... Durch die Brechungen darf man nicht zu hurtig, noch zu ungleich (a) von einer Harmonie zur andern schreiten. Blos bey chromatischen Gängen leidet diese Vorschrift zuweilen mit guter Wirkung einige Ausnahme..."



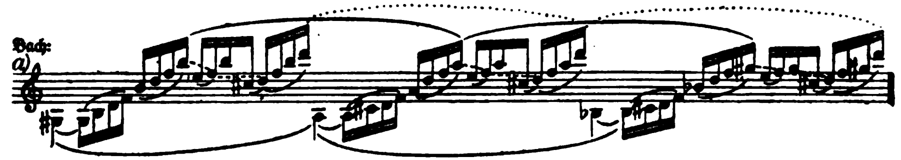
(Vgl. dazu in § 3 die Wendung von „einem gewissen Verhältnis in der Abwechselung und Dauer der Harmonien unter sich".)

Und weiter: „Man muß nicht beständig in einerley Farbe die Harmonie brechen. Außerdem kann man zuweilen mit beyden Händen aus der Tiefe in die Höhe gehen; man kann dieses auch blos mit der vollen linken Hand thun, indem man die rechte in ihrer Lage läßt. Diese Art des Vortrages ist auf den Flügeln gut, es entstehet daraus eine angenehme Abwechselung eines gekünstelten Forte und Piano. Wer die Geschicklichkeit besitzet, thut wohl, wenn er nicht beständig gar zu natürliche Harmonien brauchet, sondern das Ohr zuweilen betrüget: wo aber die Kräfte nicht so weit hinreichen, so muß eine verschiedene und gute Ausführung in allerhand Figuren diejenige Harmonie angenehm machen, welche durch einen platten Anschlag derselben einfältig klinget. In der linken Hand können die meisten Dißonanzen ebenfalls verdoppelt werden. Die dadurch entstehenden Oktaven verträgt das Ohr bey dieser starken Harmonie: die Quinten hingegen sind zu vermeiden. Die Quarte, wenn sie bey der Quinte und None ist, und die Nonen überhaupt verdoppelt man nicht."

Zu den letzten Sätzen sei nur bemerkt, daß Bach zwar auch bei Dissonanzen nichts gegen Verstärkungsoktaven der linken Hand einzuwenden hat, wohl aber die Quinten allezeit unter das Gesetz der obligaten Stimmführung stellt. Daß Vorhalte der Quart und None nicht verdoppelt werden dürfen, folgt für ihn aus der Natur der Vorhalte.

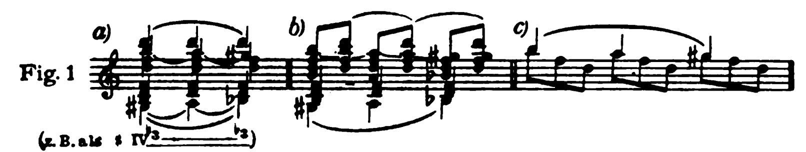
§ 14 spricht nun von der Ausführung der Diminution im Engeren[5]):

„Alle Accorde können auf vielerley Art gebrochen, und in geschwinden und langsamen Figuren ausgedrückt werden. Die Brechungen eines Accordes, wobey sowohl dessen Haupt- als auch gewisse Nebenintervalle wiederholet werden (a),



sind besonders angenehm, weil sie mehr Veränderungen hervorbringen, als ein simples Harpeggio, wobey man blos die Stimmen so, wie sie in den Händen liegen, nach und nach anschläget ..."

Das einfache Wörtchen „wiederholet" drückt einen bedeutsamen Vorgang aus. Man versteht Bachs Beispiel a), wenn man das folgende Bild zu Hilfe nimmt, das jener Diminution zugrunde liegt:



Bei a) dieser Figur lassen die Griffe der linken und rechten Hand noch eine Lücke offen. Bei b) wird diese Lücke durch Einschaltung eines Griffes der rechten Hand ausgefüllt; bei dem ersten und zweiten Klang ist es ein Oktav-, bei dem dritten Klang ein übermäßiger Sextgriff; diese Verschiedenheit erklärt sich aus der Gegenbewegung h^2—a^2—gis^2 der Mittelstimme gegen gis—a—b der Unterstimme, siehe Fig. 1a). Zwischen Einschaltung und Hauptgriff vermittelt jedesmal eine mit Acciaccaturen geschmückte Abwärtsbrechung (siehe in Bachs Beispiel wie in Fig. 1c). Die „Wiederholung", von der Bach spricht, bezieht sich hier also auf die Einschaltungen. Wie viel Kunst schon allein in dieser bescheidenen Ausführung der Diminution! In solchen Veränderungen der Brechungen erblickt Bach den wesentlichen Unterschied gegenüber den einfachen Brechungen bei einem Arpeggio, siehe oben.

(§ 14:) „... Bey allen gebrochenen Dreyklängen und Aufgaben, welche sich auf einen Dreyklang zurück führen lassen, kann man aus Zierlichkeit vor jedem Intervalle die große (b) oder kleine Untersecunde (c)



[5]) In allen Beispielen von Ph. Em. Bach sind die Zusätze, wie Bogen, punktierte Bogen, Klammern, Stufen- und sonstige Zeichen vom Verfasser dieses Jahrbuches.

mit berühren, ohne sie nachher liegen zu lassen. Dieses nennet man: mit Acciaccaturen brechen..."

Acciaccaturen waren schon in Bachs Beispiel a) zu sehen, sie bedürfen auch im Beispiel b) und c) keiner weiteren Erklärung, wohl aber sei noch auf den verborgenen Rhythmus aufmerksam gemacht, der sich durch Einschaltung von Nebentönen zuweilen in die Diminution einschleicht; das Beispiel b) klingt so:

Fig. 2

In einem solchen geheimen Rhythmus liegt oft ein großer Reiz, unter Umständen wird er sogar für die Stimmführung von Bedeutung.

(§ 14:) „...Bey den Läufern werden die ledigen Intervalle der Accorde ausgefüllet: mit dieser Ausfüllung kann man eine, und mehrere Oktaven in der gehörigen Modulation herauf und hinunter gehen. Wenn bey solchen Läufern Wiederholungen vorkommen (d),

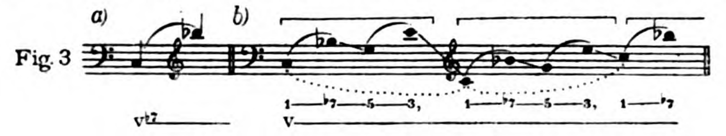


und zugleich fremde Intervalle eingeschaltet werden (e):



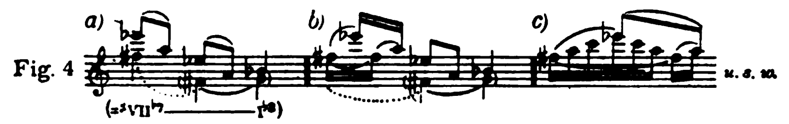
so entstehen hieraus angenehme Veränderungen. Die Läufer, wobey viele Progreßionen durch halbe Töne vorkommen, erfordern eine mäßige Geschwindigkeit..."

Dem Lauf bei d) liegt eine Brechung in weiter Lage zugrunde (1—♭7—5—3):



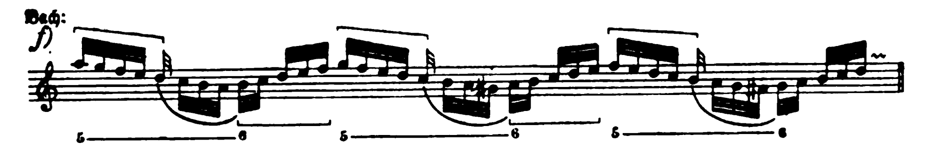
Unter „Wiederholungen" ist hier aber nicht allein die Wiederholung der Brechung von c^1 aus zu verstehen (siehe die Klammern in Bachs Beispiel d und in Fig. 3), sondern innerhalb der einen Brechung auch die Nachbildung des Septzuges in einem Sextzug (siehe die Bogen). Die Terzlücken zwischen den einzelnen Zügen werden mit einem Durchgang ausgefüllt. Außer der Betonung von c, c^1 und c^2 sowie von g und g^1, die sich von selbst einfindet, kommt hier keine weitere rhythmische Gliederung in Betracht.

Die Figur bei e) ist auf das Quintmotiv es—a zurückzuführen, das wiederholt wird:

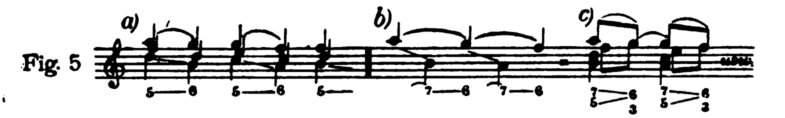


Somit werden in Bachs Diminution bei der ersten Motiv-Aufstellung die beiden Töne es^3 und a^2 von fis^2 als gleichsam dem Grundton angelaufen, siehe Fig. 4 b) und c), dagegen wird bei der Wiederholung (es^2—a^1) die verminderte Quint einfach nur mit Durchgängen ausgefüllt. Man beachte aber, daß im ersten Anlauf (zu es^3) gis^2 mit Absicht weggelassen wird, da es zunächst den Typus des verminderten Vierklanges sicher auszudrücken galt; gis^2 erscheint erst im zweiten Anlauf (fis^2—a^2).

(§ 14:) „... Es können zuweilen mitten in dem Laufwerk allerhand Aufgaben abwechseln (f) ..."



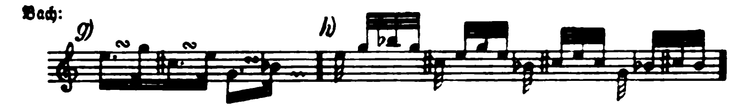
Unter „Aufgabe" versteht Bach einen bestimmten Satz des Generalbasses, hier also die Folge 5—6 5—6, wie bei a):



Das Überschreiten der Abwärtsläufe bei d^2, c^2 und h^1 (als Grundtöne der Quintklänge) — siehe bei Bach — geht nicht auf Gewinnung von harmonischen Intervallen der betreffenden Klänge aus: vielmehr füllt Bach nur die Terzlücken zwischen den Grundtönen der einzelnen Klänge mittels Durchgängen, doch so, daß er die durchgehenden Töne c^2, h^1 und a^1 in besonderen Terzzügen c^2—a^2, h^1—gis^1, a^1—fis^1 auswickelt; die tiefsten Töne a^1, gis^1 und fis^1 wirken hier außerdem wie Nebennoten, man lasse sie weg und man erhält eher die Wirkung von 7—6 7—6, siehe Fig. 5 b) und c).

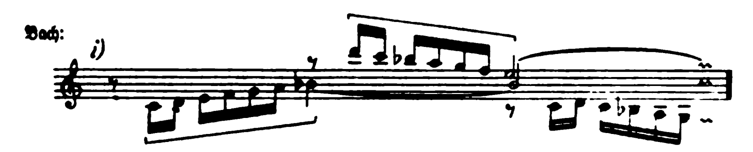
(§ 14:) „... Der Dreyklang mit seinen Verkehrungen kann einerley Läufer haben, und der Septimenaccord mit seinen Verkehrungen ebenfalls. Man vermeidet z u w e i l e n bei den Aufgaben, worin eine überflüßige Secunde stecket,

die Progreßion in dieses letztere Intervall (g); in gewißen Figuren kann diese Fortschreitung angehen (h)..."



Bachs Wort und Bild bezeugen das außerordentlich zarte Behorchen eines Parallelismus: bei g) wird die Brechung b^1—cis^2 nur deshalb vermieden, weil die übermäßige Sekund das Terzmotiv, siehe e^2—g^2, cis^2—e^2 und g^1—b^1, nicht fassen, also auch parallelistisch nicht erwidern kann[6]); wird dagegen der verminderte Septakkord in dreistimmigen Klängen wie bei h) gebrochen, so wird es trotz der übermäßigen Sekund möglich, den Parallelismus der letzten beiden Quart-Umkehrungen zu wahren.

(§ 14:) „...Gewiße Nachahmungen, sowohl in der geraden als Gegenbewegung lassen sich sehr gut in verschiedenen Stimmen anbringen (i)..."



Im Beispiel i) geht es um:

Fig. 6

Die Ausführung zeigt einen feinen parallelistischen Zug in der Nachahmung des Septzuges c^1—b^1 durch den Septzug abwärts d^3—e^2.

*

Welche Wucht musikalischer Denk- und Erfindungskraft offenbart aber erst der nachfolgende Paragraph, der den Plan und die Ausführung[7]) der freien Fantasie bringt! § 15 lautet:

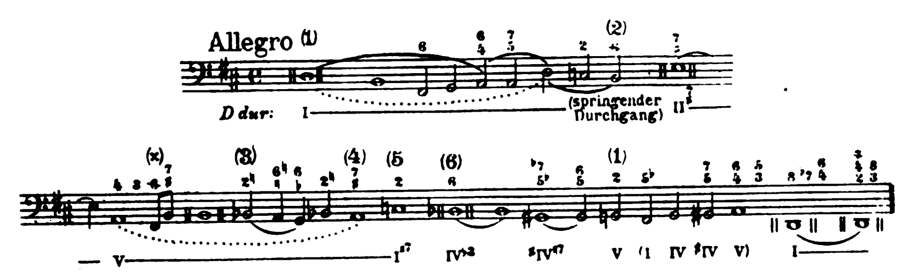
„Damit meine Leser in verbundenen Exempeln von allerhand Art einen deutlichen und nutzbaren Begriff von der Einrichtung einer freyen Fantasie bekommen: so verweise ich sie auf das im vorigen Paragraph angeführte Probestück, und auf das in der beygefügten Kupfertafel befindliche Allegro. Beyde Stücke enthalten eine freye Fantasie; jenes ist mit vieler Chromatik

[6]) Vgl. S. Bach: Chromatische Fantasie, T. 21—22, 31; Wtp. Klv., I. Es-Moll-Präludium, T. 18, vgl. dazu „Der Tonwille", 1. Heft, S. 40.

[7]) Im Neudruck von Niemann (Kahnt, Leipzig) befindet sich die Ausführung, auf die der Leser des § 15 am gespanntesten ist, nicht auf dem zuständigen Platz.

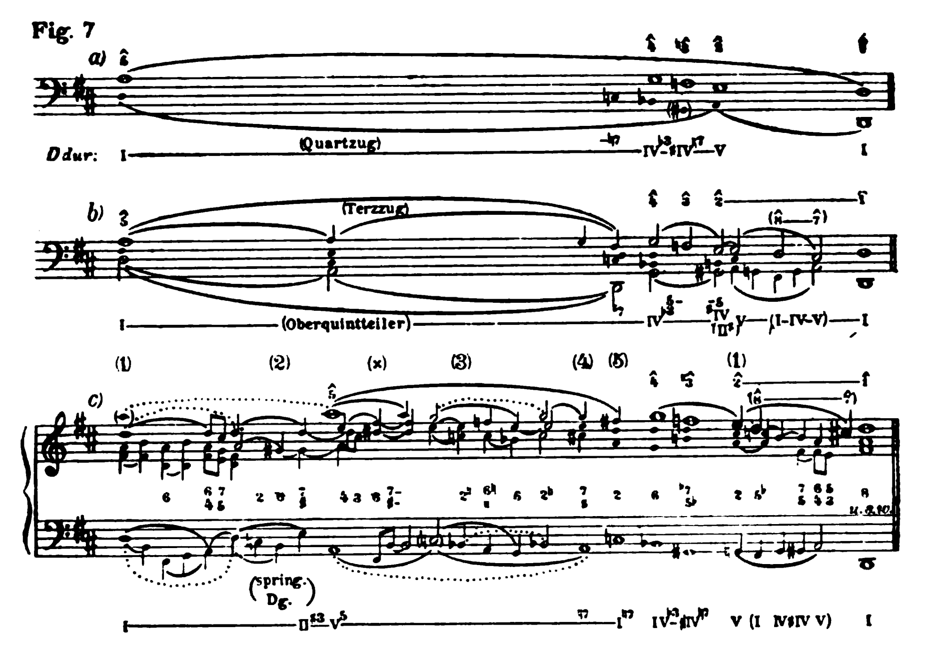
vermischet, dieses bestehet mehrenteils aus ganz natürlichen und gewöhnlichen Sätzen. Ich habe das Gerippe von dem letztern, in bezifferten Grundnoten, hierunter vorgestellet. Die Geltung der Noten ist so gut, als es hat seyn können, ausgedruckt. Bey der Ausführung wird jeder Accord im Harpeggio zweymahl vorgetragen. Wenn bey dem zweyten mahle, in der rechten, oder in der linken Hand, eine andere Lage vorkommt, so ist es angedeutet. Die Intervalle in den langsamen vollen Griffen, welche alle harpeggirt werden, haben einerley Geltung, ob man schon des engen Raumes wegen, zu mehrerer Deutlichkeit, weisse und schwarze Noten hat über einander setzen müßen. Bey (1) sehen wir die lange Aufhaltung der Harmonie im Haupttone bey dem Anfange und Ende. Bey (2) gehet eine Ausweichung in die Quinte vor, worinnen man eine ganze Weile bleibet, bis bey (×) die Harmonie in das weiche e gehet. Die drey Noten bey (3), worunter ein Bogen stehet, erklären die Einleitung in die darauf folgende Wiederholung des Secundenaccordes, welchen man durch eine Verwechselung der Harmonie wieder ergreift. Die Einleitung bey (3) geschiehet in der Ausführung durch langsame Figuren, wobey die Grundstimme mit Fleiß weggelassen worden ist. Der Uebergang von h mit dem Septimenaccord, zum nächsten b mit dem Secundenaccord, verräth eine Ellipsin, weil eigentlich der Sextquartenaccord vom h oder c mit dem Dreyklange hätte vorhergehen sollen. Bey (4) scheinet die Harmonie in das weiche d überzugehen: Statt dessen aber wird bey (5) mit Auslassung des weichen Dreyklanges d die übermäßige Quarte im Secundenaccorde zum c genommen, als wenn man in das harte g ausweichen wollte, und ergreift dem ohngeachtet die Harmonie des weichen g (6), worauf man mehrentheils durch dissonierende Griffe wieder in die Haupttonart gehet, und die Fantasie mit einem Orgelpuncte beschließet."

Hier der Plan:



Der Plan ist von einer Zielsicherheit, die nur dem Genie gegeben ist: bei allem Bewußtsein der Wege ist die schaffende Kraft vor allem der Urlinie geheimnisvoll verbunden! Nur die deutende Sprache des Meisters bleibt noch so manches schuldig, nicht etwa, daß sie den musikalischen Tatbestand falsch

wiedergeben würde, sondern weil sie für die tieferen Zusammenhänge die richtigen Worte noch nicht findet. Nicht also etwa um die Deutung Em. Bachs durch die meine richtigzustellen, sondern nur um zu erhellen, was hinter seinen Worten noch immer verborgen bleibt, füge ich hier ein Bild bei, in dem ich Bachs Plan durch die Urlinie und die aus ihr stammenden Verwandlungen beleuchte und begründe:



Gemäß a) dieser Figur ist die Unterstimme in dem Quartzug D—A begriffen, der die Gefahr von Quintfolgen heraufbeschwört (vgl. S. 149, Fig. 2); daher wird wegen $\frac{a-g}{D-C}$ aus der ersten Quint in die Sext gegangen, und hernach bei der $\hat{3}$ zur Vermeidung der Quinten $\frac{f-e}{B-A}$ eine Sept im Durchgang eingeschaltet.

Das Bild b) zeigt bei der Oberstimme die Terzauswicklung a—g—fis im Dienste der $\hat{5}$, verknüpft mit einem Gang durch den Oberquintteiler bei der Unterstimme. Am Ende beider Gänge wächst der I. Stufe die Sept ♮7 zu, mit einer die IV. Stufe tonikalisierenden Wirkung (Bd. I 337). Auch im weiteren Verlauf gliedert sich die Urlinie in Terzzüge, als wäre sie in Nachahmung des ersten Terzzuges begriffen: die 4—2 nehmen die IV. Stufe in Anspruch, der Terzzug $\hat{2}(\widehat{8-7})$ steht auf der V. Stufe, wobei allerdings die Bewegung der Unterstimme noch eine Kadenz vortäuscht.

Noch weiter greift die Diminution in der Stimmführung c) aus. Bei (1) — einer besseren Vergleichsmöglichkeit halber habe ich in dieses Bild Bachs Zeichen (1) bis (6) und seine Generalbaßziffern eingetragen — sehen wir, worin die „lange Aufhaltung der Harmonie im Hauptton bey dem Anfang" besteht: die Unterstimme geht zur Oberquint als einem Teiler, wodurch der Stufenkreis I—IV—V—I vorgetäuscht wird. Entgegen dem Augenschein muß hier, wie die folgende Figur bei a) zeigt:



von einem Quintzug aufwärts gesprochen werden, eigens aber wird das tiefere Fis (siehe bei b) aufgesucht, um statt des dissonanten Klanges über dem durchgehenden E einen $^{6}_{3}$-Klang über H zu erzielen. Doch wiederhole ich, was ich schon oben sagte, daß in Anbetracht des gleichen Ergebnisses die Verschiedenheit der Betrachtungsweise wenig ins Gewicht fällt, weshalb es im Grunde einerlei ist, ob Bach diese Stimmführung eine „Aufhaltung der Harmonie" nennt, oder ob ich, die Stimmführung in Begriff und Wort genauer wägend, hier von einer Teilung des Tonikaklanges D durch die Oberquint A und außerdem von einem Quintzug des Basses zum Oberquintteiler spreche.

Sollte gemäß Fig. 7 b) von der I. Stufe nun zum Oberquintteiler fortgegangen werden, so lag in der Prolongation das Einbeziehen des Klanges auf E im Sinne von II$^{\sharp 3}$—V nahe. Doch drohten, wie hier bei a) zu sehen ist:



Quintfolgen bei dem Sekundschritt der Klänge D und E, also mußte, siehe bei b), eine 5—6-Auswechslung mit Auswerfen des Grundtones helfen. Das Chroma gis betrachtet Bach als zur „Haupttonart" nicht mehr gehörend, es bedeutet ihm schon eine Modulation, siehe oben Zitat § 8 des Kapitels über die freie Fantasie, die er hier eine „Ausweichung in die Quinte" nennt; daher setzt er das Zeichen (2) genau über dem Sextakkord, der das Chroma bringt.

Das Bild Fig. 7 c) zeigt ferner die Auflockerung auch des Terzzuges

a^2—g^2—fis^2 bei der Oberstimme und die entsprechende Diminution beim Basse. Die Weite der Diminution, die bis (4) anhält, zielt auf Beschaffung der Sept im Dominantklang A, vgl. Fig. 7 b). Der Baß steigt zur kleinen Terz des A-Klanges empor — genau über C bringt die Oberstimme g^2 —, sodann fällt er zum Grundton A zurück und in diesem Augenblick ist denn auch $V^{\natural 7}$ zur vollen Reife gediehen.

Eine schrittweise Erklärung wird alle Geheimnisse dieser tiefsinnigen und schwierigen Stimmführung an den Tag bringen. Das H zwischen A und C im Basse sollte nicht einfach durchgehen, sondern Träger eines eigenen Klanges werden, was die ursprüngliche Durchgangsnatur nicht ändert. Nichts lag näher als eine Septbildung ($H^{7}_{\sharp 3}$), doch mußte wegen Quintgefahr zu dem gleichen Mittel wie kurz vorher bei dem Fortgang von D zu E, siehe Fig. 9, gegriffen werden. Eben dieses Chroma dis, neu gegenüber der Tonart der Quint, wird Bach schon zur Veranlassung, ein (×) anzumerken, siehe oben. Von $H^{7}_{\sharp 3}$ führt der Weg besser zu C (gleichsam V—VI in E-Moll), als zu dem einen Ganzton entfernten Cis; würde doch Cis den chromatischen Gang H—His—Cis voraussetzen und obendrein der Oberstimme gis^2 statt des angestrebten g^2 aufnötigen. Diese Erwägung kleidet Em. Bach in die einfachen Worte „die Harmonie gehet in das weiche e". Man sieht, wie sein Wort die Richtung zur Tiefe einschlägt, ohne freilich das Letzte zu geben.

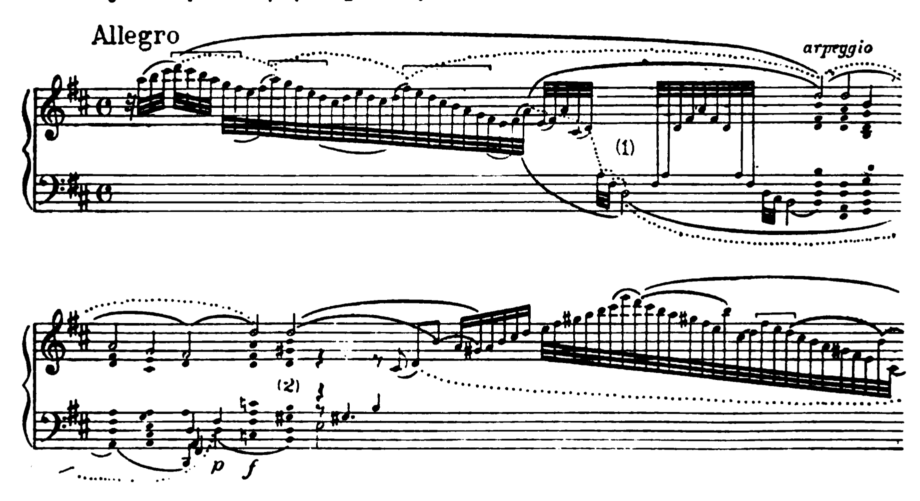
Nun aber zu der wunderbarsten Begebenheit in der Fantasie: Gemäß dem Bild Fig. 7 c) war gleichsam im Scheitel der Diminution der V. Stufe der Grundton C aufgerichtet, von wo der Abstieg zum Grundton A nach dem Gesetz der Folge $\underbrace{{}^{\natural}VII—V^{\sharp 3}}$—$I^{\natural 3}$ im Sinne von Moll, hier von D-Moll mit $\underbrace{\overset{C\ —\ B\ —\ A\ —\ D}{{}^{\natural}VII^{\flat 7}—(Dg)—V^{\sharp}}—I^{\natural 3}}$ (vgl. Fig. 19 und S. 38) erfolgen mußte. So nimmt denn die Auskomponierung des C-Klanges hier die Form eines Terzzuges (g^2—f^2—e^2) bei der Oberstimme und eines Quartzuges (C—B—A—G) bei der Unterstimme an. Erst auf diese Erhärtung des $C^{\flat 7}$-Klanges folgt dessen Sekundakkord-Umkehrung, worauf endlich der Grundton der Dominante zurückkehrt. Man übersehe auch nicht, daß durch den Terzzug g^2—e^2 die Sept g^2 eine nachdrückliche Bekräftigung erfährt. In der Ausführung entfällt beim Basse aber gerade das C, so daß sich H unmittelbar zu B zurückwendet. Diese Ellipse war auch Bach deutlich bewußt, wie aus § 15 hervorgeht. (Allerdings wäre mit einem $^6_4$-Akkord über H, diesen als die Ellipse angenommen, nur eine Nebennoten-Harmonie gegeben, während der Dreiklang auf C, wie ich ihn in Fig. 7 c setze, auf zwei Terzzüge der Unterstimme hinweist.)

Für die Auskomponierung des C-Klanges in der durch die Ellipse herbeigeführten Form eines Sekundakkordes findet Bach das poetische Wort „die Einleitung in die darauf folgende Wiederholung des Secundaccordes", siehe in Fig. 7 c) den punktierten Bogen von B zu B. In der Tat liegt auf dem zweiten Sekundakkord über B als dem Halbton unmittelbar vor dem Dominant-Grundton A mehr Nachdruck als auf dem ersten. So kann ich hier nur wiederholen, was ich schon mehrmals sagte: des Meisters Ohr schöpft aus tiefster Tiefe, nur sein Wort bleibt, obgleich es in die selbe Richtung weist, noch merklich zurück, ohne daß es freilich als Zeugnis eines bedeutenden Versuches an Schönheit verlöre.

Bei (4) ist sich Bach dessen bewußt, daß die Art der Diminution des Basses (B—A) zuletzt ein D-Moll erwarten läßt („scheint die Harmonie in das weiche d überzugehen"). Auch in diesem Punkte stimmt meine Deutung mit der Bachs überein, da ich, siehe oben, den Terzzug des Basses C—B—A aus dem Moll ableite. Ob die Tonika dann wirklich das Moll einhält oder in Dur anschließt, ist einerlei; wenn nun in unserem Beispiel die Tonika der Haupttonart D-Dur erscheint, so ist mit der vorausgegangenen Moll-Auskomponierung eben eine Mischung gegeben (Bd. I 106).

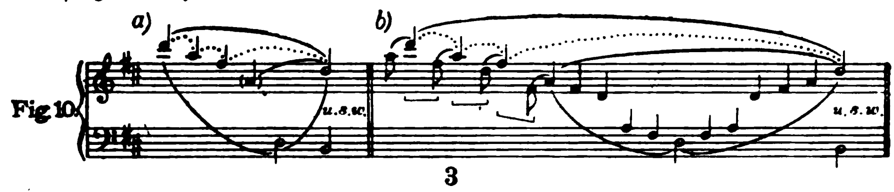
Der Grundton der Tonika wird aber elidiert, siehe Fig. 7 c bei (5), es tritt an seine Stelle der Sekundakkord. Das Ergreifen der Mollterz der IV. Stufe, siehe bei (6), beruht auf der Mischung (Bach: „... als wenn man in das harte g ausweichen wollte und ergreift dem ohngeacht die Harmonie des weichen g").

Nun zu Bachs Ausführung des Planes:





Wie aus Fig. 7 c) hervorgeht, hat es der Meister darauf abgesehen, a² als die $\hat{5}$ erst über dem Oberquintteiler (V. Stufe), also übergreifend zu bringen. Bei der Oberstimme der Ausführung steht daher d² an erster Stelle; doch auch dieses d² hält Bach noch eine Weile zurück, und zwar nach dem folgenden Plane:



Die Figur zeigt die Anlage einer Brechung, wobei d² erst zuletzt ausgesprochen wird. In diesem Sinne könnte Bachs glückliches Wort „Einleitung“ auch zur Kennzeichnung dieses Einganges benützt werden. In die große Brechung a) werden kleinere Brechungen eingebaut, siehe bei b), so daß dem Laufwerk der Ausführung, das die Brechung bis zur a¹-Grenze verhüllt, die Aufgabe zufällt, diese mit einem Sext-, Quint- und Oktavzug (d³—fis², a²—d²,

fis^2—fis^1, siehe die Klammern bei Fig. 10 b, zu verbinden. Die Schönheit der Ausführung liegt also in dem Festhalten sozusagen eines kleineren Brechungsmotivs innerhalb der großen Brechung und im Verhüllen dieses Zusammenhangs durch ein Laufwerk, das bei bestimmter Erfüllung eines Zieles gleichwohl ein ziellos Irrendes vortäuscht. Daß Bach auch in der Diminution einer freien Fantasie auf einer genauesten Ordnung besteht und sie nur eben der Fantasie halber hinter dem Schein von Unordnung verbirgt, macht das Unnachahmliche seiner Kunst aus.

Zu beachten sind noch einige Einzelheiten: Im Laufwerk wird an fis^2 ein Trillernachschlag angeschlossen, an d^2 eine Figur, die etwa die Verdoppelung eines solchen ausdrückt, fis^1 erhält wieder nur den einfachen Nachschlag. Von hier ab schmückt sich die Brechung zweimal mit Acciaccaturen und geht zuletzt nur einfach fort. Man beachte die rhythmische Umstellung von e^1—fis^1—a^1 beim Übergang des Laufes in die Brechung: sie belebt durch rhythmischen Gegensatz.

In der Ausführung geht dem steigenden Zug des Basses der fallende Sextzug der Oberstimme d^2—fis^1 entgegen. Hier auch das Arpeggio, auf das sich die Worte Bachs beziehen: „... bey der Ausführung wird jeder Accord im Harpeggio zweymal vorgetragen. Wenn bey dem zweyten Mal in der rechten oder in der linken Hand eine andere Lage vorkommt, so ist es angedeutet." Eine solche Lagenveränderung ist bei der linken Hand mit p angemerkt.

Das d^2 ergreift die Oberstimme erst über dem durchgehenden c des Basses wieder (hier das Forte wegen des Chromas!), und damit ist nun die erste Lage wiedergewonnen, siehe den punktierten Bogen von d^2 zu d^2. Ein Rückblick auf den Gang der Oberstimme und des Basses zeigt die schönen Oktavkoppelungen d^3—d^2 und d—D. Der Baß kehrt durch einen Oktavsprung von D zu d zurück, und dadurch wird auch die Oberstimme genötigt, von fis^1 aufwärts zu d^2 als der ebenfalls ursprünglichen Lage zu springen. Man lerne daran den hohen Wert des Lagenwechsels schätzen!

Über dem Grundton $E^{\sharp 3}$ wird d^2 zur Sept, die hernach über dem Grundton A zum Quartvorhalt wird, vgl. den Plan. Man achte zunächst auf die eine Acciaccatura cis^1—d^1 in der ersten Brechungsoktave; in der Folge tritt zwar Laufwerk an Stelle der nackten Brechung, doch auch im Laufwerk behauptet sich jene Acciaccatura als gleichsam ein Motiv, siehe cis^3—d^3 und cis^2—d^2. Wer vermutet eine solche Motivtreue bei der Diminution einer freien Fantasie!

Noch höher ragt die Schönheit eines verborgenen Stimmführungszuges, den das nachstehende Bild wiedergibt:



Fig. 11

Beabsichtigt wird damit ein Tausch der Stimmen, der die Sept d^2 statt zu cis^2 zu cis^1 bringt, zugleich gis^1 der Mittelstimme zu einem Ton der Oberstimme macht und zu a^1 fortführt. (Im letzten Grunde bedeutet dieser Stimmentausch jenes Übergreifen, durch das die $\widehat{5}$, a^1, dann a^2, zum erstenmal der Oberstimme gewonnen wird; siehe oben.) Auch in der Ausführung geht es, wie bei Fig. 11 a), von d^2 zu h^1 im Sprung, von da aber in einem Terzzug, h^1—a^1—gis^1. Nun versteht man auch die Wiederschläge im Laufwerk: d^3—h^2 und d^2—h^1, siehe die kleineren Bogen; das sind eben die ersten Töne jener Brechung, die bei a) zu sehen ist: da bei dem Eintritt in den $E\,{}^{7}_{\sharp 3}$-Klang die Brechung so leicht dem Ohr entgehen kann, ist es nötig gewesen, die Erinnerung an sie auch während des folgenden weiten Laufes wachzuhalten. Aber im A-Klang ist gis^1 vor a^1 und ebenso gis^2 vor a^2 keine Acciaccatura, wie es scheinen könnte, sondern schon die Aufwärtslösung ⁀7—8 im Sinne der Fig. 11. Sogar die Diminution des Vorhalts ⁀4—3 ist motivisch vorbereitet, siehe die Klammern.

Zum Verständnis der Stelle bei (3) des Planes und der Ausführung diene das nachstehende Bild:



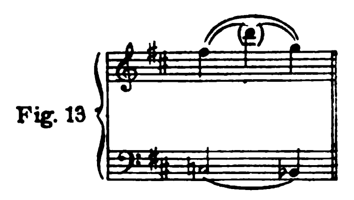
Fig. 12.

Die Sept des Klanges H wird im nachfolgenden C-Klang zu einer Sext, die als Vorhalt der Quint g aufzufassen ist, vgl. Bachs Generalbaßlehre, 1. Kapitel, § 64. In der Ausführung setzt Bach den auskomponierenden Gang 6—5—♮4—3 eine Oktave tiefer als in Fig. 7 c zu sehen ist; er tut das, um die entscheidende Wirkung des zweiten g^2 (über dem zweiten B des Basses, siehe den Plan) auszusparen. Außerdem läßt er den im Plan vorgesehenen Gang des Basses B—A—G überhaupt weg, damit ähnlich auch beim

Basse die gute Wirkung des zweiten B (mit dem Sekundakkord) nicht vorweggenommen werde. Somit verkündet der Plan bei (3) einen Stimmengang, auf den sich der Verfasser der Fantasie bei der Ausführung zwar beruft, ihn aber nicht verwirklicht! Erinnert man sich seiner Worte: „... Die Einleitung bey (3) geschiehet in der Ausführung durch langsame Figuren, wobey die Grundstimme mit Fleiß weggelassen worden ist...", so muß man dem Meister gebührende Bewunderung zollen für diesen künstlerischen Akt, in dem sich Bewußtes und Unbewußtes so innig mischt. Solche verwegene Künste gehören also auch schon zur Diminution in der freien Fantasie! Wie sie nachahmen, wie erreichen?

Die kleineren Bogen bei (3) der Ausführung zeigen das invertive Werden des Klanges c^2—a^1—f^1 (siehe den durchgehenden Klang $\substack{6\\4}$ in Fig. 12), die Klammern deuten einen motivischen Parallelismus!

Bei (5) der Ausführung, wo mit fis^2, siehe Fig. 7 b) und c), der erste Terzzug zu Ende geht und g^2 nun folgen sollte, wird, wie das nachstehende Bild zeigt, ein Umweg eingeschlagen:


Fig. 13

Der Umweg gibt bei (6) der Ausführung Gelegenheit zu einer „langsamen Figur", die von d^3 bis g^2 fällt; nun wird die Aufwärtsbrechung b—g^2 eingeschaltet, worauf erst, in Fortsetzung der früheren langsamen Figur, ein beschleunigter Lauf sich anschließt, der in einem auch die Verbindung mit dem nächsten Klang $Gis^{\natural 7}$ besorgt (beim Basse also kein Sprung von B zu Gis!).

Von Gis ab bringt der Baß mehrere Oktavkoppelungen, die der Plan nicht vorsieht.

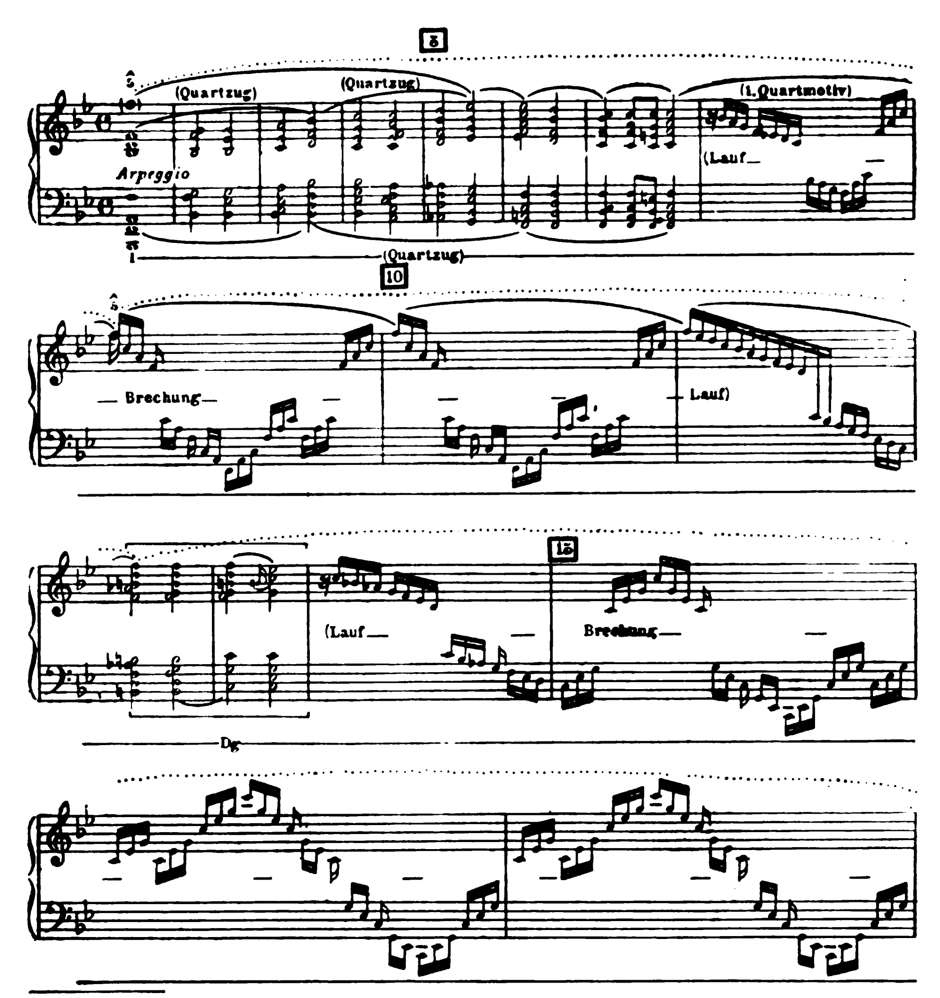
Die Ausführung der Tonika am Schluß besteht in Brechungen; die Lücke zwischen den Griffen der linken und rechten Hand ist mit Bedacht offengelassen, sie zu füllen ist eigens der Mittelstimmegang d^1—c^1—h—(g) bestimmt.

So blüht denn also die Ausführung von Em. Bachs freier Fantasie vom ersten bis zum letzten Ton von schwierigsten Künsten der Stimmführung, von kunstvollsten Diminutionen, die, treffend und schön an sich, auch alle Beziehungen der Klänge und Stimmen wahr und schön machen.

II

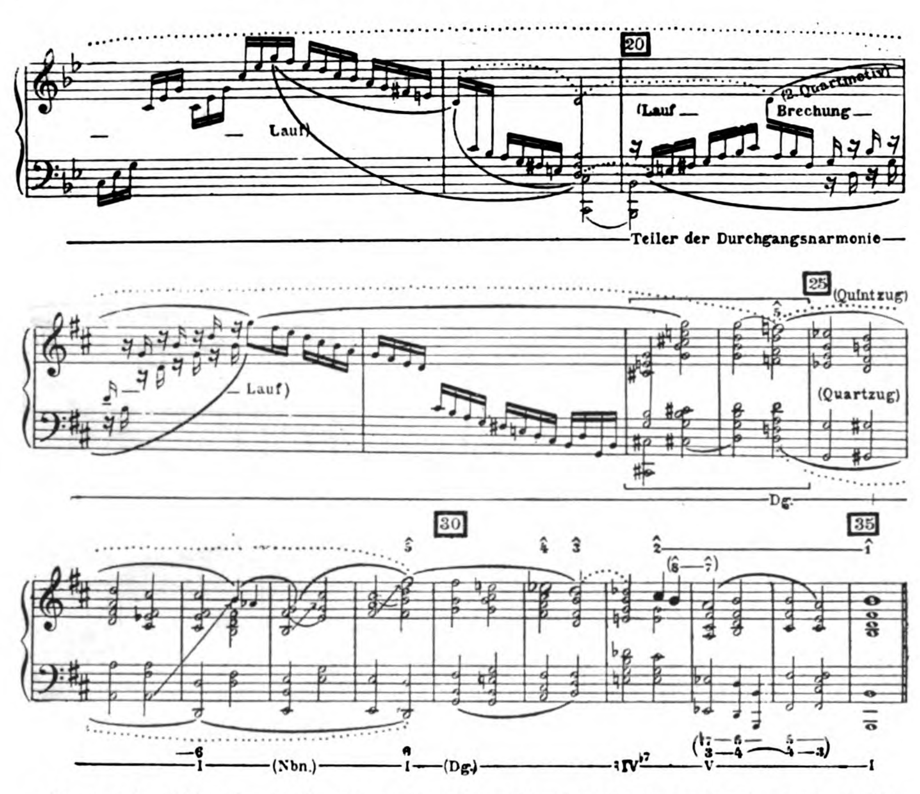
Ich lasse nun ein Beispiel von Händel folgen, das seinen „Leçons" entnommen ist: das Präludium in Nr. 1[8]). Um meine Erläuterung zu verdeutlichen, habe ich die Zeichen der Url.-Tf.[9]) hier auch in das Original eingetragen, das keine Bezeichnung hat:

Händel. Lecons Nº 1, Präludium.



[8]) Bei der Darstellung der beiden Händel-Beispiele folge ich der Gesamtausgabe nur mit Vorbehalt, sie ist unter allen Gesamtausgaben sicher die am meisten revisionsbedürftige. Alle Zusätze, wie Bogen, punktierte Bogen, Klammern, Stufen usw., sind vom Verfasser dieses Jahrbuches.

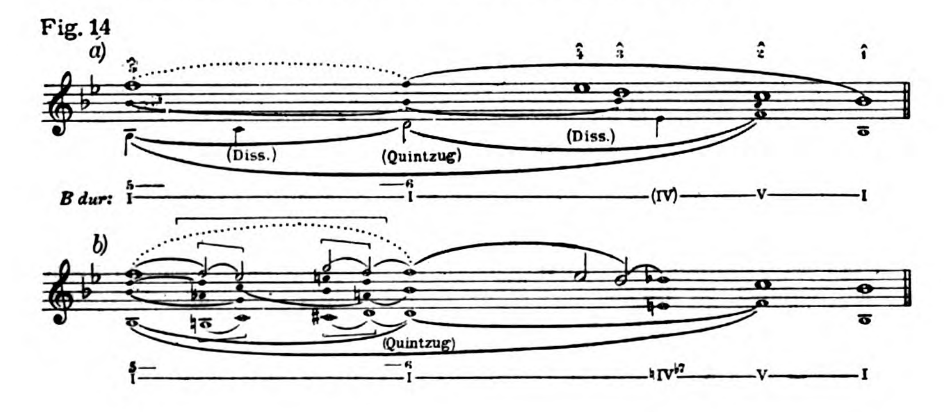
[9]) Urlinie-Tafel in der Beilage.

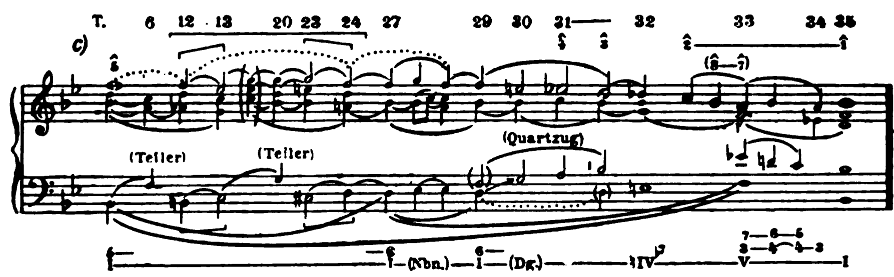


Auch bei dieser Fantasie fällt vor allem die Sicherheit des Weges, des Urlinie-Ganges auf. Ja, da hatte Meister Händel leicht fantasieren, wenn er, die Flügel spannend und im Tonelement schwebend, Zwang und Freiheit, Gegenwart und Zukunft in einem empfand!

Die Stimmführungsprolongationen der Urlinie sind diese:

Fig. 14





Bei a) die rein diatonische Führung des Ursatzes mit einem Quintzug der Unterstimme (I—V), zugleich aber mit dissonierendem Leerlauf bei C und Es der Unter- und es^2 der Oberstimme.

Die erste Stimmführungsprolongation bei b) zeigt eine weitreichende Auskomponierung des f^2, der $\hat{5}$, mittels einer Nebennotengliederung, der der Baßgang Vorschub leistet, siehe die große Klammer. Die Einschaltung der Chromen H und Cis dient der Behebung von Quinten bei C und D. Bei dem ersten D der Unterstimme ergibt sich demgemäß eine Quintstellung, und so muß a^1 noch zu b^1 fortrücken, damit der im Ursatz vorgesehene $^{6}_{3}$-Akkord der I. Stufe, siehe bei a), zur Erfüllung gelangt.

Noch weiter greift die Diminution bei c) aus. Da ist zunächst die Einschaltung des Oberquintteilers f; sie bringt der Mittelstimme a^1 ein, wodurch der geschlossene Gang: b^1—a^1—as^1—g^1 erzielt wird, siehe dagegen bei b). Der Oberquintteiler G wird zuhilfe genommen, um die chromatische Fortschreitung es^2—e^2 zu vermeiden[10]. Sodann wird der $^{6}_{3}$-Akkord der I. Stufe durch die Nebennotenbewegung 3—4⁀4—3 (D—Es—Es—D beim Basse) erhärtet; macht doch die Dehnung des früheren Weges von B bis D eine nachdrückliche Umschreibung des endlich erreichten Zieles notwendig! Noch immer aber steht f^2, die $\hat{5}$, erst nach vollendeter Nebennotenbewegung schreitet die Urlinie weiter. Ein aus der Mittelstimme gezogener Quartzug des Basses, f—b, faßt die Urlinie-Töne in Durchgangsharmonien. Die $\hat{2}$ wird in den Terzzug $\hat{2}$ · $\hat{8}$—$\hat{7}$ ausgefaltet. Über der V. Stufe wieder eine Nebennotenbewegung, verknüpft mit der Folge 7—6—5.

Nun zur Urlinie-Tafel. Die Stimmführung bringt weitere Fortschritte der Diminution. Die Ausfaltung zum ersten Oberquintteiler hat folgende Stimmführungsvergangenheit:

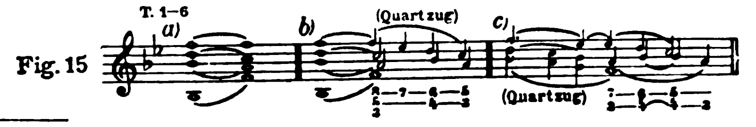


Fig. 15

[10]) Vgl. „Tw.", 5., S. 3.

In der Ausführung, siehe das Stück, wird aber statt f^2 zunächst f^1 als Ausgangspunkt bezogen, so daß, um den Urstand der Fig. 15 zu erfüllen, bei der Oberstimme zwei Quartzüge (f^1—b^1 und b^1—es^2) und bei dem Quartzug der Unterstimme die Einschaltung eines Chromas notwendig wird.

Zur Erklärung des Sekundakkords in T. 4 im besonderen diene folgende Darstellung:

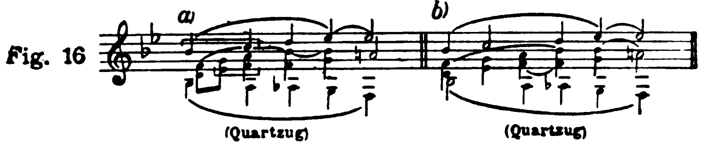


Fig. 16

Dem Bild bei a) ist zu entnehmen, daß der Quartzug bei der Mittelstimme, f^1—b^1, den Satz mit Quinten bedrohte, denen nur wie bei b) auszuweichen möglich war.

Vom Teiler f in T. 6 führt der Weg, siehe Url.-Tf., nicht alsogleich zum nächsten Klang $H^{\flat 7}$ (T. 12), vielmehr schaltet der Meister eine aus Lauf, Brechung und Lauf gemischte Diminution ein, T. 8—11. Mit ihr verbindet er den Zweck, in der Oberstimme das bisher noch versäumte f^2 endlich anzuschlagen und außerdem beim Basse für den Übergang zu H statt des Sprunges einer übermäßigen Quart oder einer verminderten Quint eine geeignetere Verbindung durch den Lauf zu gewinnen. Mit dieser Diminution unterstreicht Händel bedeutungsvoll die Klangverbindung $H^{\flat 7}$—C^5 als das erste Klangpaar des Nebennotensatzes, siehe die erste Klammer; scheinbar nur eine müßige Einschaltung, dient sie vorzüglich der Synthese, indem sie f^2 sowohl nachholt, wie zugleich für die Folge ankündigt. Ein genialer Zug! Welch kostbare Feinheit zudem, den ersten Lauf mit c^2 beginnen zu lassen (die Sechzehntelpause im Original steht für c^2) und dadurch, siehe Fig. 17, ein Quartmotiv, c^2—f^2, zu schaffen! Daß im übrigen die Brechung durch die Koppelung von drei Oktaven an Klangfülle gewinnt, versteht sich.

In den T. 14—22 folgt eine zweite Einschaltung von Lauf, Brechung und Lauf, die zum zweiten Klangpaar der Nebennoten-Konstruktion ausholt, siehe die zweite Klammer; sie ist also in einem die Erfüllung eines Parallelismus wie auch das Mittel, auf das Kommende mit Nachdruck hinzuweisen. Die Ausführung dieser Diminution überschreitet den in Fig. 14c) aufgezeigten Stand durch Einfügung eines Hilfsklanges:

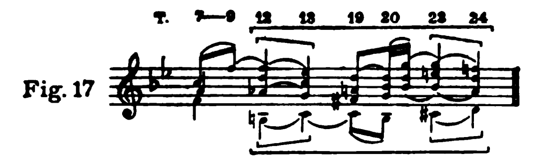


Fig. 17

Dieser Hilfsklang $D^{\sharp 3}$ zu G ist es, der hier Gelegenheit wieder auch zu einem Quartmotiv, d^2—g^2, gibt als Erwiderung des durch die erste Einschaltung ausgedrückten Quartmotivs c^2—f^2. Wer vermäße sich heute, derlei erfinden oder auch nur nachahmen zu wollen! Mitten in der Diminution bereitet Händel mit g^2 in T. 18 das g^2 des T. 23 vor, und wie wachsam gliedert er außerdem den ersten Lauf von g^2 abwärts, siehe die Ausführung, — gleichsam verbirgt er darin die Klangfolge C—$A^{\flat 5}$—$D^{\sharp 3}$ (etwa im Sinne von IV—II—V in G-Moll).

Die Überführung von D^5 zu D^6 in den T. 24—27, vgl. Fig. 14b) und c), ist des näheren wie folgt zu erklären:



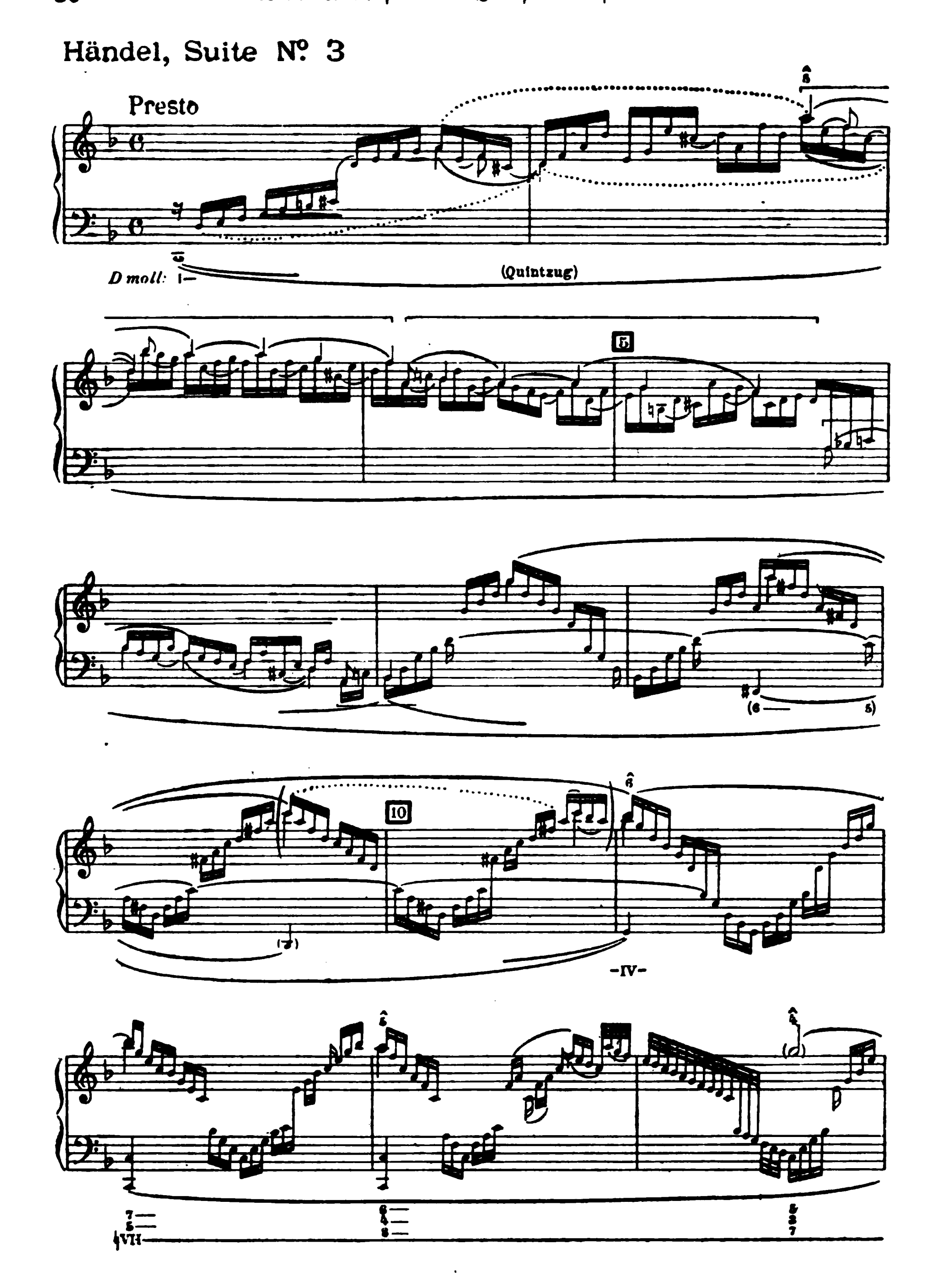
Hier wirken ein Quintzug der Ober- und ein Quartzug der Mittelstimme gegeneinander, das führt aber, da der Baß vorübergehend in den Quartzug der Mittelstimme tritt, zu selbständigen Klängen. Nun bleibt der Oberstimme nichts übrig, als den einmal eingeschlagenen Abwärtsweg auch noch bei der folgenden Nebennotenbewegung fortzusetzen. Gerade das aber gereicht der Synthese zum Vorteil: f^2, das alle frühere Diminution beherrscht hat, wird während der Nebennotenbewegung in den T. 27—29 bei der Oberstimme vermieden, daß heißt ausgespart, siehe dagegen Fig. 14c). Am Schlusse der ganzen Bewegung wird es freilich notwendig, zu f^2 zurückzukehren, siehe den punktierten Bogen bei Fig. 18. Zu beachten sind auch noch die Oktav-Koppelungen beim Basse, in Form von unmittelbaren Sprüngen oder längeren Zügen, siehe das Stück.

Zum Schluß hin wird die V. Stufe zunächst verschleiert, siehe Url.-Tf., und zwar dadurch, daß die in Fig. 14c) gezeigten Stimmen vertauscht werden: 7—6 der ursprünglichen Mittelstimme nimmt der Baß auf (scheinbar als $\frac{4-6}{2-3}$), übergibt dann aber die 5 einer Mittelstimme, um im vorletzten Takte selbst den Grundton der Dominante ergreifen zu können.

*

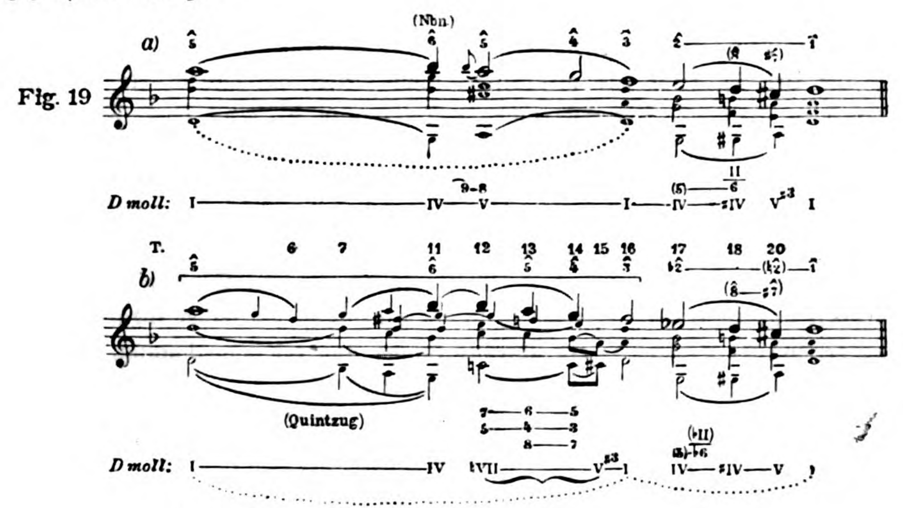
Noch ein Beispiel von Händel, das erste Stück aus seiner Klavier-Suite III in D-Moll:

Händel, Suite Nº 3





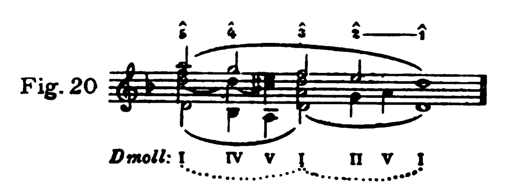
Auch diese Fantasie[11]) geht einen ganz bestimmten durch die Urlinie vorgezeichneten Weg:



Die Urlinie $\hat{5}$—$\hat{1}$ nimmt, siehe bei a), die $\hat{6}$ als Nebennote auf.

Die Diminution bei b) bringt zunächst einen fallenden Terzzug (a^2—f^2 in T. 1—6), wendet sich sodann mit einem steigenden Terzzug (g^2—b^2 in T. 7—11) zur $\hat{6}$, worauf sich mit dem dritten Terzzug endlich auch die Urlinie fallend in Bewegung setzt. Man könnte aus der Stimmführung b) folgern, daß die $\hat{4}$ vielleicht schon bei g^2 des zweiten Terzzuges gemeint sei, wie hier:

[11]) Urlinie-Tafel in der Beilage.



An sich wäre das auch möglich, doch besteht in diesem Stück ein motivischer Zusammenhang zwischen dem Urlinie-Gang und der Diminution niederster Ordnung, siehe die Klammern in der Url.-Tf. T. 2—7, um dessentwillen der Urlinie-Gang nur wie bei Fig. 19a) angenommen werden muß.

Die Folge ♮VII—V♯3 in den T. 12—15, siehe Fig. 19b), ist ein von den Meistern häufig geübte Auskomponierung der V. Stufe in Moll (siehe „Freier Satz"): der Baß ergreift vorerst die kleine Terz der Dominante (im rein diatonischen Sinn genommen, Bd. I 59) — hier also C als die kleine Terz von A, vgl. oben zu Bachs Fantasie Fig. 7c) bei (3) und Fig. 12 —, um dann mit um so kräftigerer Wirkung die große Terz der Dominante, den Leitton, folgen zu lassen. Eine solche Auskomponierung ermöglicht den Vorhalt 9—8, siehe Fig. 19a), bequemer und ergiebiger als Sept der VII. Stufe auszubeuten, siehe bei b) der Figur.

Die Url.-Tf. zeigt das akkordische, nicht weiter durchgearbeitete Aufsetzen der $\hat{5}$ in T. 1—2. Der erste fallende Terzzug in T. 2—4 (vgl. Fig. 19b), erhält die Nebennote b^2 als Zugabe, und eben in dieser Fassung wird das Motiv, siehe oben, auch für die Urlinie bestimmend, daß heißt, um der Nebennote willen, die sich schon im ersten Terzzug einfindet, wendet sich auch die Urlinie der Nebennote $\hat{6}$ zu, statt von der $\hat{5}$ unmittelbar zur $\hat{4}$ zu gehen. Wir sehen in der Folge das Terzmotiv in die tieferen Oktaven sinken, vergrößert und rhythmisch verschoben, zuletzt bemächtigt sich seiner sogar der Baß an der Wende T. 6/7, — ein überaus kühner Zug der Nachahmung, den man am allerwenigsten in einer freien Fantasie erwartet!

Schon die Url.-Tf. deutet an, wie an den Läufen und Brechungen der T. 1—6 die Acciaccaturen beteiligt sind. Aber erst die letzte Ausführung zeigt alle Mannigfaltigkeit der Acciaccaturen-Formen. In T. 2 wird d^2, anders als in T. 1, nicht mittels eines Laufes, sondern mittels Brechungen gesucht. Bei der Brechung im 2. Viertel des T. 2 werden die letzten Intervalle umgestellt (e^2—cis^2 statt cis^2—e^2), wodurch die Form des 3. Viertels sowohl vorbereitet wie auch näher begründet wird.

Im 1. Viertel des T. 3 wird die Nebennote b^2 durch einen fallenden Terzzug ausgedrückt, der notwendig in einem schwachen Sechzehntel einsetzen mußte, und im 2. Viertel des T. 3 wird e^2 umgekehrt durch einen steigenden Terzzug auskomponiert: Verwandtschaft und Gegensatz der beiden Züge

wollen als Kunstabsicht aufgefaßt sein. Im 3. Viertel des selben Taktes stoßt zu a^2 endlich die Unterterz und der Satz wird — die Acciaccatura abgerechnet — zweistimmig; siehe Url.-Tf.

Bei der Motivnachahmung in T. 4 bringt Händel wegen der Vergrößerung bedeutende Veränderungen an: so weicht hier die Ausgestaltung des b^1 im 2. Viertel und des a^1 im 3. und 4. Viertel von der im 1. und 2. Viertel des T. 3 ab.

Die Art der Brechungen in T. 7 ff. hat mit der bei Arpeggien üblichen nichts gemeinsam. Der erste Klang auf B wird einmal hinauf und hinab, das zweitemal aber nur hinauf gebrochen. Schon aber bei dem nächsten Klang, Fis^{6-5}, wird die Ordnung umgekehrt, das heißt die Abwärtsbrechung geht der Aufwärtsbrechung voran, was dadurch möglich geworden ist, daß die linke Hand vorerst den Grundton allein anschlägt. Bei dieser Art bleibt es dann auch im weiteren Verlauf der Brechungen. Dem Grundton D gilt eine Ab- und Aufwärtsbrechung mit der Spitze c^3. In T. 10 faßt das letzte Viertel mit a^2—c^3 die Summe der beiden früheren Gesamtbrechungen in T. 8—10 wie in einem Motiv zusammen! Auch in T. 11 und 12 zeigen die Brechungen über G und C die Form je einer Ab- und Aufwärtsbrechung.

Im 4. Viertel des T. 13 wird die Brechung in einen Lauf von Zweiunddreißigsteln hinübergeführt, er steht für eine Abwärtsbrechung, weshalb im 3. und 4. Viertel des T. 14 die Aufwärtsbrechung folgt. Im letzten Achtel des T. 15 leitet eine die Sept g^2 ausschmückende Zweiunddreißigstel-Figur zur Zweiunddreißigstel-Figur im 1. Viertel des T. 16 hinüber. Ähnlich bereitet die letzte Triole des T. 16 auf die Triolen in T. 17 vor. In diesem Takte bringen die Terzfälle zuerst es^1 statt es^2, das erst im letzten Sechzehntel des Taktes zum Beschluß der Aufwärtsbrechung erscheint. Man entnimmt aus dieser Führung der Brechungen, daß sich Händel deren geschmeidige Verbindung (bei der Ober- und Unterstimme) besonders angelegen sein läßt.

Endlich sei noch die Aufmerksamkeit auf die Beteiligung der Hände gelenkt, denn auch diese unterwirft Händel gewissen Gesetzen. Die Grenzen der Griffe bei der rechten und linken Hand berühren sich mit Stimmführungswegen, außerdem bezeugen sie künstlerische Fürsorge für eine bequeme Spielweise, die sich weit erhebt über den starren Zwang, beide Hände gleich stark zu beteiligen. So greift zum Beispiel in T. 7 die linke Hand in die Abwärtsbrechung erst bei dem kleinen d, nicht schon bei d^1 ein. In T. 8 übernimmt die linke Hand die Abwärtsbrechung bei c^1, führt aber die Aufwärtsbrechung im nächsten Takt bis c^2. (Das selbe wiederholt sich in T. 10.) In T. 13 wird die Aufwärtsbrechung noch kunstvoller geführt: man sehe,

wie die rechte Hand den Weg von f^1 zu f^2 so fortsetzt, als wäre die linke gar nicht dazwischengetreten. Im vorletzten Takt hat der Abwärtslauf fast den Charakter eines Rezitativs, eine sinnvolle Retardation und Überleitung zum langsamen Schluß.

*

Nun mögen sich die Musiker fragen, ob über eine solche Höhe der Kunst, über eine solche Summe von Geist in Klang- und Stimmführung ein Fortschritt zu noch „Besserem" überhaupt denkbar sei. Die Geistesgegenwart, mit der unsere Genies den Tonstoff in solcher Art meisterten, hat ihnen ja erst möglich gemacht, weit ausholende Synthesen zu schaffen. Ihre Werke sind eben nicht zusammengeklaubt, sondern nach Art der freien Fantasie sofort umrissen und aus einem geheimen Urgrund heraufgeführt.

Um wieviel neuer als alle Neueren und Neuesten von heute wird einmal die tondichterische Persönlichkeit sein, die eine Erfüllung des Grundklanges und aller aus ihm gezogenen Einzelklänge mit ähnlicher Kraft wie ein Händel, Em. Bach und die anderen großen Meister zuwege bringen wird! Nichts in der Kunst und im Leben des kommenden Genies wird an das Heute erinnern dürfen, es wird — wollte Gott, daß es dem deutschen Volke nur bald wieder beschieden sei! — den großen Meistern der Vergangenheit ähnlich sein, freilich aber von ihnen ebenso verschieden, wie alle auch untereinander verschieden sind.

Weg mit dem Phrasierungsbogen

Keinem Dichter ist es je eingefallen, Tonhöhe und Tonfall, Bewegung und Gebärde für den Vortrag seiner Werke vorzuschreiben: noch wagte kein Dramendichter sich das persönlich Letzte des Schauspielers zu unterwerfen, mochte er ihn durch Regiebemerkungen auch noch so gängeln. Noch hat kein Spielleiter gewagt, seinen Anteil an der Ausführung in den Text des Dichters einzutragen: so spricht denn noch immer nur der Dichter allein zu uns, auch wenn er mit tausend Zungen gesprochen wird.

Anders ist es leider in der Musik. Hier bringt der Herausgeber oft genug in den Text der Meister fälschend ein — um die mittelmäßigen Komponisten schert er sich ja nicht — und noch häufiger fügt er dem richtig oder unrichtig wiedergegebenen Text Anweisungen bei, die, obgleich dem Vortrag zugedacht, sich unerlaubt auch mit der Deutung der Form, der Zusammenhänge im großen befassen. Solcherart haben fast alle Meisterwerke der Musik im Laufe der Zeiten ein verändertes Antlitz erhalten: sie erscheinen als Komposition und Herausgeber-Deutung in einem. Fürwahr, ein sonderbares Ergebnis: Wo der Komponist selbst nur Komponist, nicht auch Erzieher zugleich sein will, greift ihm ein Musikerzieher unter die Arme und tobt an ihm seine Erzieherlust aus!

Die Verfälschung der Texte ist — um diese Vorfrage des eigentlichen Gegenstandes der Abhandlung hier nur flüchtig zu streifen — zunächst auf ein Nichtverstehen des Inhaltes zurückzuführen. So licht die Welt der Genies ist, den Augen der Herausgeber liegt sie noch völlig dunkel da. Es ist schon an sich nicht leicht, in der Musik, die sich — unter allen Künsten die einzige — nicht auf die Außenwelt bezieht, vielmehr die Prägung des Motivs als gleichsam eines Tonwortes in sich selbst vollzieht, eben diese von Werk zu Werk wechselnden Tonworte zu lesen, zu hören. (Die hier gemeinte Motivbildung auf Grund einer rein musikalischen Assoziation von Ur- zu Nachbild spielt sich auf einer ganz anderen Ebene ab, als das Motiv im üblichen Sinne, siehe Bd. I, § 4.) Wäre dem nicht so, gewänne die Musik ja viel mehr an Boden und bliebe nicht ewig fremd der Menschheit im großen, die über eine allererste rhythmische Gliederung, über allerkürzeste Liedmelodien nicht hinaus kann. Nun aber erst die Tonworte in den Meisterwerken unserer Genies, wie völlig unverstanden sind sie noch!

Die Schreibart hat eigene Gesetze. Ihnen nachzugehen fiel aber noch niemandem ein. Eine genaue Geschichte der Schreibart, aufgerollt von der Zeit an, da die Koloraturen und Diminutionen in den Text aufgenommen sind, würde erweisen, daß die Schreibart der Meister die vollendetste Einheit von innerer und

äußerer Gestalt, von Gehalt und Zeichen vorstellt. Es ist nun unbegreiflich, wie die Herausgeber den Mut aufbringen, ihre Deutungen in ein Kunstwerk einzutragen, von dem sie weder das eine noch das andere kennen.

*

Die Meister kennen nur eine Art des Bogens, den Legato-Bogen: er bezeichnet die Gebundenheit einer Reihe von Tönen[1]).

Wie aber alle Anweisungen in der musikalischen Schreibart nur den Wunsch nach einer bestimmten Wirkung ausdrücken, ohne sich über die entsprechenden Mittel der Ausführung zu äußern[2]), ebenso zielt auch der Legato-Bogen im besonderen nur auf die Legato-Wirkung, ohne die Art der Ausführung vorzuschreiben. Dies ist die Bedeutung des Legato-Bogens vom Standpunkt der Schreibart und des Vortrages.

Ein anderes ist die Bedeutung des Bogens von der Synthese aus gesehen. Von der vokalen Kunst stammend, wo sich die Zusammenfassung von Tönen durch den einen Atem ausdrückte und wo das Gegenspielen der Atemzüge, Worte und Silben teilend, für die Stimmführung, ja sogar für die Form im ganzen von größter Bedeutung gewesen, ging der Bogen dann auch in die Instrumentalmusik ein und wieder auch im Dienste der Stimmenknüpfung wie der Form[3]). Schließlich sind die instrumentalen Diminutionen doch nur Prolongationen der einfacheren, auch vokal auszudrückenden Stimmführungen, so daß für den Legato-Bogen in der Instrumentalmusik der selbe Grund zutrifft wie in der vokalen. Es ist aber auch klar, daß die Instrumentalmusik eine reichere Diminutionsentfaltung gestattet als die vokale: mit jeder Stimmführungsschicht kommen neue Motive, siehe Seite 195, die als neue Einheiten auch für sich einen Legato-Bogen fordern. Über diese Gründe der Bogenführung sowie über manche andere, z. B. Parallelismus, Zeitmaß, Instrument, Gewicht der Melismen usw. wird der „Freie Satz" Auskunft geben[4]).

---

[1]) Vgl. in Em. Bachs „Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen", 3. Hauptstück, § 17—18.

[2]) Vgl. „IX", S. XIII.

[3]) Vgl. „op. 101", S. 20.

[4]) Vgl. Ph. Em. Bachs „Versuch", 1. Teil, 3. Hauptstück:

§ 7: „Wegen Mangel des langen Tonhaltens und des vollkommnen Ab- und Zunehmen des Tones, welches man nicht unrecht durch Schatten und Licht mahlerisch ausdrückt, ist es keine geringe Aufgabe, auf unserm Instrumente ein Adagio singend zu spielen, ohne durch zu wenige Ausfüllungen zu viel Zeitraum und Einfalt blicken zu lassen, oder durch zu viele bunte Noten undeutlich und lächerlich zu werden. Indessen, da die Sänger und diejenigen Instrumentisten, die diesen Mangel nicht empfinden, ebenfalls nur selten die langen Noten ohne Zierrathen vortragen dürfen, um keine Ermüdung und Schläfrigkeit blicken zu lassen, und da bei unserm Instrumente dieser Mangel vorzüglich durch verschiedene Hülfsmittel, harmonische Brechungen, und

Ohne das Wesen des Legato-Bogens überhaupt und besonders seinen kontrapunktischen Ursprung erkannt zu haben, fühlten sich die Herausgeber gleichwohl gedrängt, ihm noch einen zweiten Bogen, den sogenannten Phrasierungsbogen zuzugesellen. Dieser Bogen ist so recht das Abbild jener Zwiespältigkeit, die der Herausgeber in das Meisterwerk hineinträgt. Das Gemengsel von Werk und Deutung, von Komposition und Erziehung, drückt sich besonders kraß im Phrasierungsbogen aus, der sowohl den Legato-Bogen wie die Form verfälscht.

*

Ich wähle zunächst Beispiele, bei denen an Stelle handschriftlich belegter Legato-Bogen die Phrasierungsbogen getreten sind.

Mozart schreibt im Rondo D-Dur*) wie bei a) der Fig. 1, die Herausgeber aber wie bei b) und c):



dergleichen hinlänglich ersetzet wird, über dieses auch das Gehör auf dem Claviere mehr Bewegung leiden kann, als sonsten: so kann man mit gutem Erfolge Proben ablegen, womit man zufrieden seyn kann, man müßte denn besonders wider das Clavier eingenommen seyn. Die Mittelstraße ist freylich schwer hierinnen zu finden, aber doch nicht unmöglich; zudem so sind unsere meisten Hülfsmittel zum Aushalten, z. E. die Triller und Mordenten, bey der Stimme und andern Instrumenten so gut gewöhnlich als bey dem unsrigen. Es müssen aber alle diese Manieren rund und dergestalt vorgetragen werden, daß man glauben sollte, man höre bloße simple Noten. Es gehört hiezu eine Freyheit, die alles sclavische und maschinenmäßige ausschliesset. Aus der Seele muß man spielen, und nicht wie ein abgerichteter Vogel. Ein Clavierist von dieser Art verdient allezeit mehr Dank als ein anderer Musikus. Diesem letztern ist es ehe zu verdenken, wenn er bizarr singt oder spielt, als jenem."

§ 12: „... Wir fügen allhier noch hinzu, daß man keine Gelegenheit verabsäumen müsse, geschickte Sänger zu hören: man lernet dadurch singend denken, und wird man wohlthun, daß man sich hernach selbst einen Gedanken vorsinget, um den rechten Vortrag desselben zu treffen."

Deutlich lenkt also Bach auch die Instrumentalmusik auf die vokale mit den Worten „ein Adagio singend zu spielen", „bloß simple Noten zu hören" — ja in § 15 gebraucht er sogar das Wort „das Sprechende".

Vgl. dazu auch Seb. Bachs Untertitel zu seinen „Inventionen und Sinfonien", siehe „Tw.", 4. Heft, S. 24.

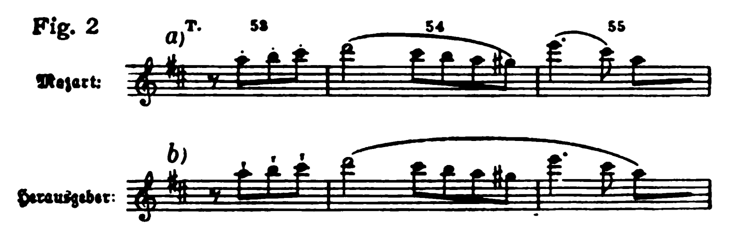
*) Mozart: Zwei Rondos, D-Dur und A-Moll, herausgegeben in Faksimilereproduktion von Hans Gál, U.-E. Nr. 7004.

Vielleicht drückt sich in dem nur wenig verlängerten Bogen bei b) bloß eine Leichtfertigkeit aus, sicher ist aber, daß der Bogen bei c) ein wirklicher Phrasierungsbogen sein will, der auf eine übergeordnete Einheit zielt. Solcher Zweitaktpaare wie bei a) schrieb Mozart nicht weniger als 26 im Laufe des Rondos, ungerechnet die zahllosen Ableitungen des Motivs des T. 2 im besonderen, die ebenso wie bei a) notiert sind: 26 mal schreibt nun Mozart so, aber 26 mal weiß der Herausgeber es besser!

Was will Mozart?

Zunächst ist es ihm darum zu tun, den Parallelismus der Brechungen in T. 1 und 2 herauszustellen. Daher versteckt er in T. 1 die Durchgänge in die kleine Schreibart als kurze Vorschläge und führt beide Brechungen einheitlich in der großen Schreibart durch. Wenn nun die Gesamtausgabe (Br. & H.) diese Vorschläge in die große Schreibart aufnimmt — ihre Ausführung ist freilich richtig[6] — so mißversteht auch sie Mozart gründlich. Denn in seiner Synthese-Schau hatte der Meister bei T. 1—2 auch schon die Verwandlung in T. 54—55 gegenwärtig:

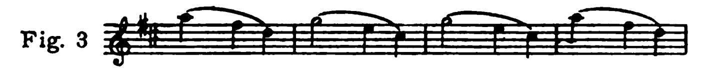
Fig. 2



Hier sind die ursprünglichen kurzen Vorschläge in lange verwandelt und eigens durch die große Schreibart ausgedrückt, und um eben dieser Eingliederung willen faßt denn auch der Legato-Bogen die ganze Brechung zusammen. Beide Fassungen, T. 1—2 und T. 54—55, sind demnach ein von Anbeginn gewollter Gegensatz.

Anders als in T. 1 werden aber in T. 2 die ersten beiden Töne der Brechung, Fig. 1 a), schon im 1. und 2. Viertel geführt, was gegenüber der Halben des T. 1 eine Beschleunigung bedeutet: eben diese drückt Mozarts kleiner Bogen in T. 2 aus. Und der Grund der Beschleunigung? Ein rhythmisch genauer Parallelismus, der von einer Beschleunigung abgesehen hätte:

Fig. 3



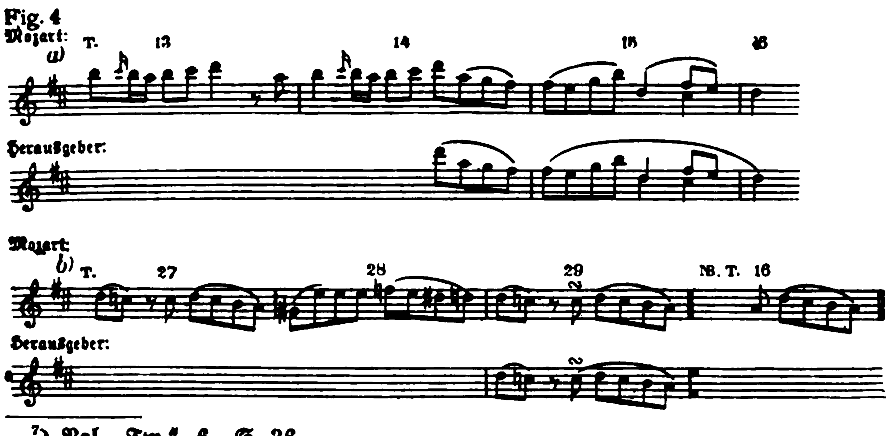
[6]) Der Herausgeber des Faksimiledruckes irrt, wenn er darin eine Ausführung von langen Vorschlägen erblickt, siehe „Beitrag zur Ornamentik", S. 28 ff. und 33 ff.; wegen der ausdrucksvollen kurzen Vorschläge hier vgl. auch meine kritische Ausgabe der Klavierwerke von Ph. Em. Bach, U.-E. Nr. 548.

würde zu den vielen anderen Schäden noch den hinzugefügten haben, daß der Vorrang des a^2 vor g^2 — er kommt der Urlinie zugute, von der aber an dieser Stelle nicht weiter die Rede sein soll — weniger überzeugend hervorgetreten wäre. So aber kehrt die Beschleunigung in T. 2 die Verhältnisse des T. 1 um — gegenüber 𝅗𝅥 ♩ ♩ in T. 1 gleichsam ♩ ♩ 𝅗𝅥 in T. 2 —, und der rhythmische Gegensatz ist es dann, der den T. 2 gegenüber T. 1 zurücktreten läßt.

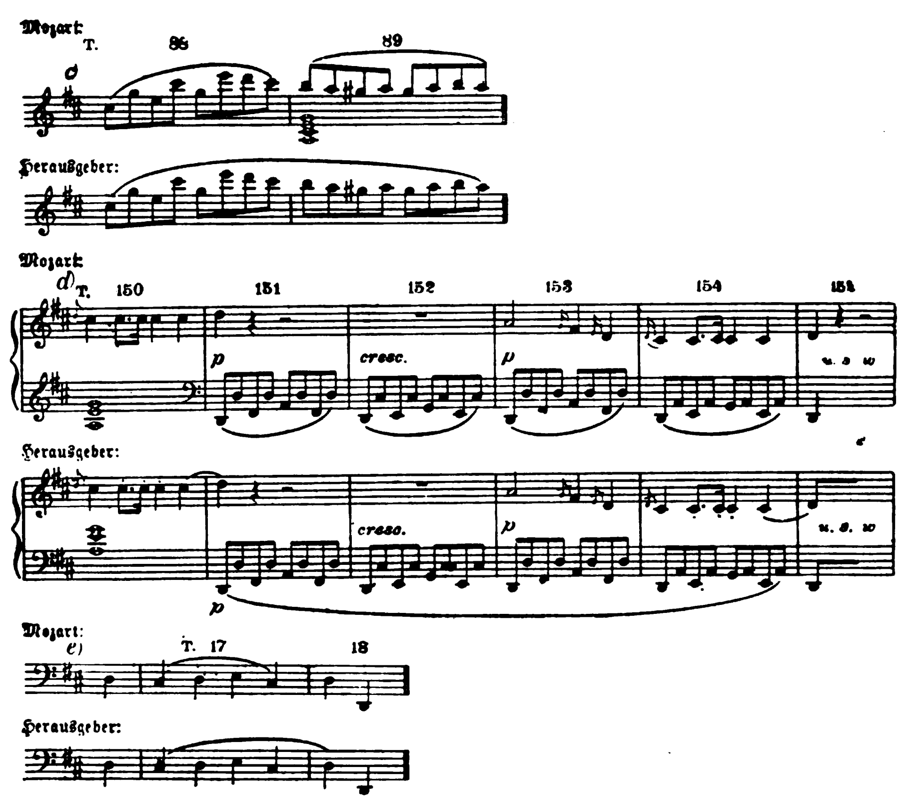
Von allen diesen Dingen weiß der Herausgeber gar nichts. Sein unmusikalisches Ohr ahnt nichts von Gegensätzen, von Besonderheiten. Er begreift daher auch nicht, wie eine Einheit nur durch Gegensatz organisch hervorgetrieben wird. In der Einheit, wie er sie faßt, sind alle Besonderheiten aufgehoben — nur im Einerlei erkennt er die Einheit, und daher breitet er seinen Phrasierungsbogen über T. 1—2 aus; siehe Fig. 1 c). Damit zerstört er in unserem Beispiel den Gegensatz von T. 1—2 und T. 54—55, fälscht also die Synthese im großen; er hebt den Gegensatz der Brechungen in T. 1 und 2 auf, fälscht also auch den Parallelismus im Zweitakter. Endlich schädigt er den Vortrag[7]: Mozarts Hand bewegt sich, indem sie allen Einzelheiten in T. 1 und 2 folgt, fünfmal auf und nieder, die des Herausgebers tut beide Takte mit nur einer Bewegung ab: Bei Mozart Leben, Zartheit und Anmut im Wechsel, hier Starre, der Einerlei-Tod.

Vielleicht gewann aber der Herausgeber mit seinem Überbogen irgend einen Vorteil? Nicht den geringsten. Er verschaffte sich bloß die Genugtuung, seiner eigenen Auffassung der musikalischen Einheit Ausdruck gegeben zu haben. Und deshalb mußte Mozarts Auffassung von der Einheit durch Gegensatz umgeworfen und die ihr angepaßte schöne und allein richtige Artikulation zerstört werden!

Ich lasse hier noch einige Beispiele aus dem selben Rondo folgen:



[7] Vgl. „Tw.", 6., S. 36.



Im Beispiel bei a), T. 13—16 des Rondos, hört der Herausgeber den Parallelismus T. 13—14 nicht, die beide h^2—a^2 bringen, er läßt daher in T. 14 das a^2 im Phrasierungsbogen untergehen. In T. 14—15 empfindet der Herausgeber die Stufengewichte der Kadenz nicht, hat daher auch für die besondere Auswirkung der Stufen in den besonderen Diminutionen nichts übrig und geht mit dem Phrasierungsbogen einfach über sie hinweg. In diesem Sinne verstößt er gegen die Synthese der Kadenz. Namentlich ist die Einbeziehung der Tonika in den Bogen ein grober Fehler, er kehrt bei den Herausgebern immer wieder, wie wir aus mehreren Beispielen unten sehen werden.

Im Beispiel b) der Fig. 4, T. 27—29 des Rondos, zerstört der kleine Phrasierungsbogen in T. 29 sowohl den Parallelismus zu T. 27 wie auch den Zusammenhang mit dem Motiv in T. 16, siehe bei NB.; ihm fällt also wieder die Synthese zum Opfer.

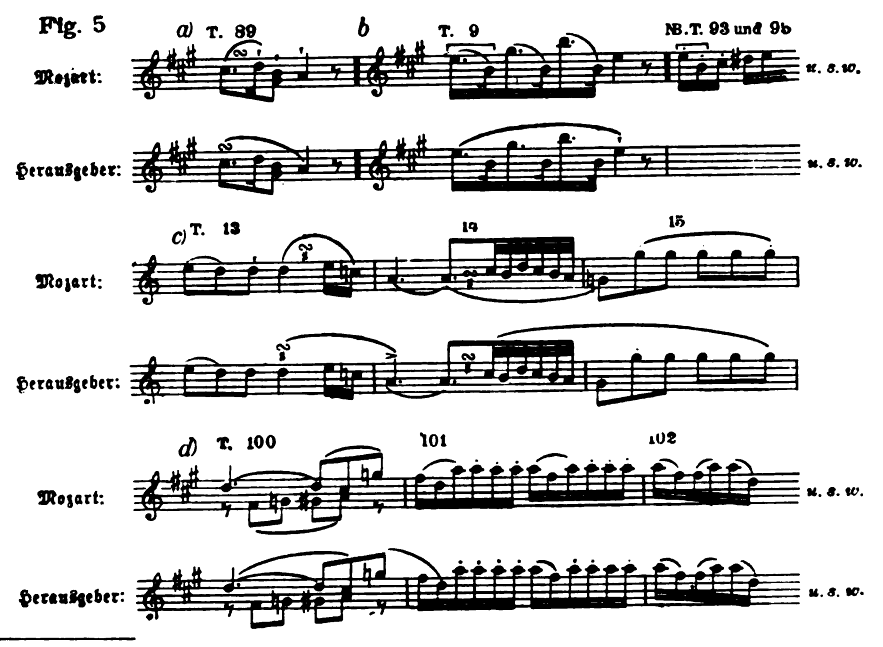
Bei c) der Fig. 4, T. 88—89 des Rondos, verschlingt der Phrasierungsbogen die Wechselnote h^2 des T. 89, die hier wichtigen Synthese-Dienst

leistet: sie stellt sich in Beziehung zu a^2 in T. 90, mit dem das nun wiederkehrende Rondo-Thema, siehe Fig. 1 a), beginnt.

Im Beispiel d), T. 150—155 des Rondos, will ich von der Verfälschung der beiden von Mozart ausdrücklich gesetzten langen Vorschläge[8]) absehen und nur von den Phrasierungsbogen sprechen. Als solche sind zu bezeichnen: die kleinen Bogen an der Wende der T. 150—151 und T. 154—155, sowie der große Bogen bei der linken Hand. Die kleineren Bogen gehören in die Gruppe jener Phrasierungsbogen, die — siehe Fig. 4 a) — in der Kadenz alles Besondere niederhalten: da diesmal der Herausgeber den Bogen nicht über den ganzen Takt führen konnte, bindet er, um die Kadenzeinheit in seinem Sinne zu retten, zumindest das 4. Viertel hinüber. Beim Basse gibt Mozart mit dem Bogen von Takt zu Takt den einzelnen Brechungen $\left(\begin{smallmatrix}8\\5\\3\end{smallmatrix}\text{ und }\begin{smallmatrix}7\\4\\2\end{smallmatrix}\right)$ Ausdruck, der Herausgeber dagegen unterdrückt diese zugunsten des liegenbleibenden Tonika-Grundtons D, als wäre dessen Einheit durch Mozarts Schreibart gefährdet.

Bei e) ist der schon oben gerügte Phrasierungsbogen bei Kadenzen (auch bei den angewandten V—I-Folgen aller Art) in Reinkultur zu sehen.

Dem im selben Faksimileband veröffentlichten A-Moll-Rondo von Mozart sind die nachstehenden Beispiele entnommen:



[8]) Nebst vielem anderen übersieht der Herausgeber des Faksimiledruckes in seinem Revisionsbericht auch diese langen Vorschläge.

Bei a), T. 89, setzt sich der Herausgeber kühn über sämtliche Unterscheidungen in Mozarts Schreibart hinweg, die genau so noch in den T. 90 und 104 wiederkehrt.

Daß im Beispiel b), T. 97, e^2—h^1 im 1. Achtel mit den ersten beiden Sechzehnteln e^2—h^1 in T. 93 und 95 motivisch zusammenhängen, siehe die Klammer bei NB., daß durch den Gegensatz des Legato-Bogens zum früheren Stakkato in T. 97 ein neues Motiv gewonnen und nun auch dem 2. und 3. Achtel zugrunde gelegt wird, — was doch wieder nur durch eigene Bogen klargemacht werden kann, — das alles hört der Herausgeber nicht, er hört nur die Dreiklangsbrechung e^2—gis^2—h^2 und findet es für nötig, diese Einheit durch den Phrasierungsbogen zu verkünden!

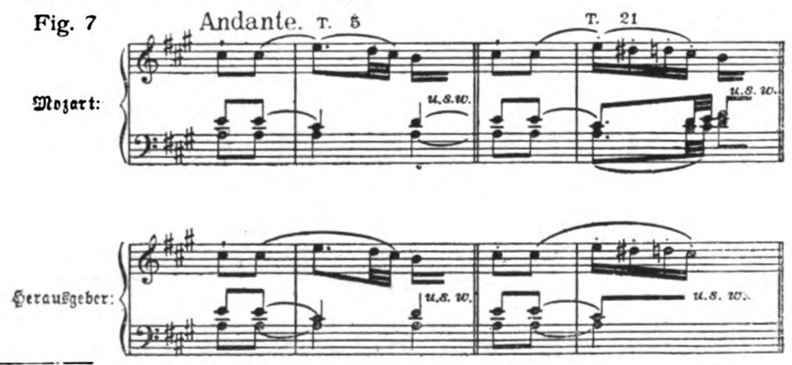
Das Beispiel c), T. 13—15 des Rondos, zeigt, wie der Phrasierungsbogen die Grenzen der Diminutionsfiguren verwischt und ihnen gerade dadurch ihre Besonderheit raubt.

Bei d) zerstört der Phrasierungsbogen das Bild des wahren Sachverhaltes, da er das nach der Überbindung einsetzende Motiv in seiner Besonderheit nicht aufkommen läßt.

Aus dem selben Grund ist der Phrasierungsbogen falsch auch in dem nachfolgenden Beispiel aus Haydns Klavier-Sonate, Es-Dur, 1. Satz:



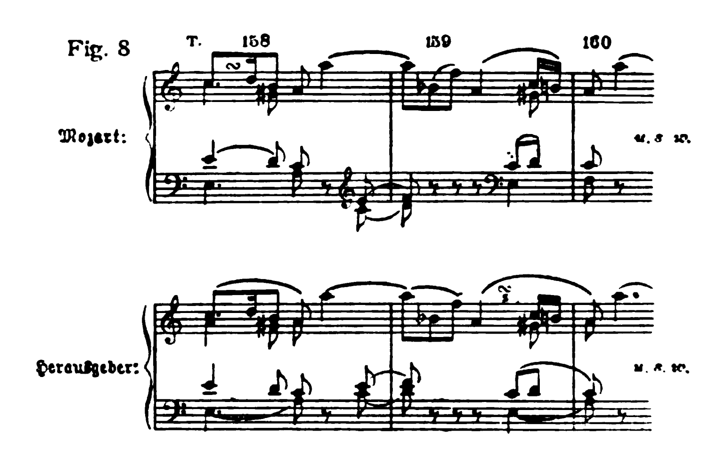
Zur näheren Erläuterung dessen, was ich bei Fig. 5d) und Fig. 6 als schwerwiegenden Fehler bezeichne, nehme ich eigens noch ein Beispiel aus dem E-Dur-Trio von Mozart[9]) zu Hilfe:



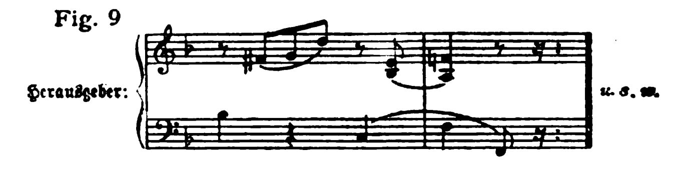
[9]) Sieht man diese Handschrift (Faksimiledruck, Drei Masken-Verlag), so kann man sich über die Entstellung des Werkes in den Ausgaben kaum fassen. Zu Fig. 7 sei hier noch bemerkt: Mozart hält beim Basse aus motivischen Gründen ausdrücklich an drei anzuschlagenden A fest. Den der Mittelstimme geltenden Bogen haben die

Mozart unterscheidet in T. 4—5 zwei Diminutionsatome, das Motiv cis²—e², das schon aus T. 1 stammt und den in e² neu einsetzenden Terzzug. Beiden Motiven widmet er nun je einen Bogen, der Herausgeber dagegen tut sie mit einem Phrasierungsbogen ab. Mozart wiederholt in der Folge die Schreibweise noch mehrere Male, und sie ist in einem solchen Falle auch gar nicht anders möglich. Es gehört eben zu den Eigentümlichkeiten der Musik, daß sie oft in einem und dem selben Ton Motivende und -anfang zusammenfallen läßt, was liegt da näher, als sich eines Legato-Bogens zu bedienen, um die zusammenstoßenden Motive zu unterscheiden.

In dem nachfolgenden Beispiel, das wieder dem Rondo A-Moll entnommen ist:



überlasse ich es dem Leser, die vielen Phrasierungsbogen festzustellen, ich greife nur die beim Basse heraus: diese Art Artikulation eines kadenzierenden Basses gehört zu den schädlichsten, leider auch zu den am häufigsten gesetzten, vgl. Fig. 4e. Wie oft begegnet man in den Ausgaben, siehe zum Beispiel Haydns Klavier-Sonate, F-Dur, bei Quintfällen und Kadenzen sogar einem solchen Bogen:



Herausgeber mißverstanden und nun auch die beiden A an der Taktwende überbinden zu müssen geglaubt. In der Handschrift ist eine solche Überbindung einmal auch Mozart zufällig in die Feder gekommen, er streicht sie aber deutlich!

Der Herausgeber ahnt nicht, daß ein Legato bei Oktavsprüngen des Basses nur dann am Platz ist, wenn diese ein besonderes Motiv vorstellen, wie zum Beispiel in S. Bachs Weihnachts-Oratorium, Aria 19, G-Dur: „Schlafe mein Liebster, genieße der Ruh'":



(Vgl. dazu S. Bach, Wohltp. Klavier II, Präludium E-Dur, T. 19—20.) Sonst aber muß der Oktavsprung, zumal bei den Kadenzen, im non legato ausgeführt werden! Daher wird nun aber auch bei Fig. 8 die Quintfall-Wirkung durch die Phrasierungsbogen im Basse herabgesetzt. Mozart schreibt übrigens in T. 159, genau wie in T. 158, einen Bogen nur zur Mittelstimme (c^1—d^1)!

Darnach erübrigt sich wohl, Beispiele für den Phrasierungsbogen auch aus den Haydn- oder Beethoven-Ausgaben vorzuführen. Von Haydn liegen in der Gesamtausgabe seiner Werke (Br. & H.) auch schon seine Klaviersonaten vor; mag auch diese Revision nicht einwandfrei sein[10]), sie reicht immerhin aus, alle anderen Haydn-Ausgaben als musikalisch völlig unannehmbar erkennen zu lassen. Zu Beethovens Klaviersonaten habe ich mit meiner eigenen Ausgabe (U.-E.) der Vergleichsmöglichkeiten genug geboten.

*

Die Verteidiger des Phrasierungsbogens werden vielleicht fragen: Wie soll es denn aber der Herausgeber mit den Stücken halten, die die Meister gar nicht oder, was durchaus nicht selten vorkommt, widerspruchsvoll bezeichnet haben? Hat er anzunehmen, daß die Meister in solchen Fällen überhaupt keine Artikulation gewünscht haben? Und wie hat er ihre Widersprüche zu lösen? Ich erwidere: Auch das Fehlen jedweder Artikulation in so vielen Werken der älteren Meister darf niemals dahin gedeutet werden, als hätten sie deren Ausführung unartikuliert gewünscht. Es fiel ihnen gar nicht ein, ihre Kunst nur auf Architektonik zu stellen, wie dies ein weitverbreitetes Schlagwort heute behauptet. Wir besitzen genug Belege dafür, daß sie vielmehr an einen lebendigen Vortrag dachten, durchwirkt von zartesten Gegensätzen in Artikulation und Dynamik (vgl. die Zitate Em. Bachs S. 16 und 44). Ich greife, um die Beweiskraft von H a n d s c h r i f t e n zu Hilfe zu nehmen, zum Beispiel

[10]) Vgl. „Tw.", 4., S. 38.

nach der faksimilierten Handschrift des „Messias" von Händel[11]) und biete daraus eine kleine Lese von allerhand Legato-Bogen:

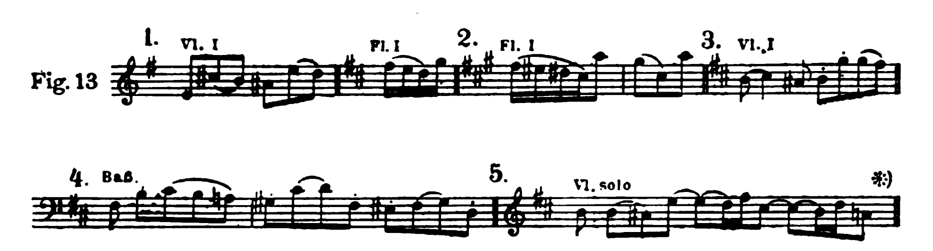


Dazu bringe ich in Erinnerung, daß Händel den „Messias" in 28 Tagen geschrieben, somit nicht gar viel Zeit auf eine besonders sorgfältige Artikulation verwenden konnte. Außerdem darf nicht übersehen werden, daß in so manchem Stücke des „Messias" eine einmal angegebene Artikulation, mag sie gleich beim ersten Erscheinen des Motivs oder, wie so häufig, erst bei einer Wiederholung angemerkt sein, für die ganze Dauer des Stückes auszureichen vermag. Gewiß ist aber auch, daß mit allen diesen Artikulationswinken noch lange kein Auskommen zu finden ist, zeigen doch auch schon die Beispiele bei 3, 4, 9 und 10 Zweifelhaftes genug, und wer möchte ohne weiteres zum Beispiel die Bogenfrage an den folgenden Stellen entscheiden:

[11]) Faksimile ausgeführt in Photolithographie in London Juni 1868 (published by the Sacred Harmonic Society Exeter Hall).



Oder ich nehme die autographe Partitur der „Matthäuspassion" von S. Bach[12]) und halte dazu die autographen Stimmen[13]) — auch hier stoßen wir auf Bogen-Artikulationen aller Art:



Wer sich über S. Bachs Genauigkeit in der Bogenführung unterrichten will, sehe nur das Violinsolo der H-Moll-Arie in der Partitur (Gesamtausgabe S. 168), oder in der Stimme ein, und er wird unter dem Eindruck der so reichen Artikulation ohne weiteres bestätigen, daß daraus ein Schluß auf die Artikulation wohl auch in allen anderen Werken Bachs gezogen werden müsse in dem Sinn, daß Bach offenbar in allen seinen Stücken eine Bogen-Artikulation wünschte, freilich je nach Instrument und Diminution dem Inhalt angepaßt. Dieses Ergebnis bleibt aufrecht, mag man sich über die Gründe, die die älteren Meister von einer Artikulation so oft abhielten, welche Gedanken immer machen. Ob sie geglaubt haben, die Ausführung, im besonderen die Bogen-Artikulation, sei für die Ausführenden auch ohne Hilfe aus dem Inhalt abzuleiten, ob sie es vorzogen, zur Artikulation praktische Ratschläge zu erteilen oder sich überhaupt nicht aufgelegt fühlen mochten, in allen ihren Kompositionen durchweg auch noch Erziehungsbeiträge an die Nachwelt zu testieren — wie immer dem sei, ihrer Musik darf nicht nachgesagt werden, daß sie einer Artikulation widerstrebe oder keiner bedürfe.

---

[12]) Nach der Handschrift faksimiliert vom Insel-Verlag.

[13]) Den Einblick in die autographen Stimmen verdanke ich der nicht hoch genug zu schätzenden Förderung durch Professor Dr. Altmann, Direktor der Preußischen Staatsbibliothek.

*) An dieser Stelle ist in der Gesamtausgabe die Bogenführung unrichtig.

Was die etwaigen Widersprüche in ihrer Bogenführung bei Parallelstellen anlangt, so beruhen sie meist auf einem Versehen. Sehr häufig sind es äußerliche Hindernisse, wie zum Beispiel die Dichte der Zeilen, eine Generalbaßziffer, ein zu groß geratener Notenkopf usw., die ihnen unmöglich machen, mit dem Bogen dort zu beginnen oder zu enden, wo sie sollten und auch wollten.

Nicht zu leugnen ist schließlich aber, daß auch ihnen, den großen Meistern, die Bogen-Artikulation oft Schwierigkeiten bereitet hat. Darüber sei hier noch einiges gesagt.

Junger Komponisten ewig wiederkehrende Klage pflegt die zu sein, daß sie den Inhalt nicht so niederschreiben können, wie sie sich ihn denken, wie sie ihn selbst vortragen. An der Güte des Inhaltes zweifeln sie ja nicht, um so unbedingter bestehen sie darauf, der Schreibart ihre eigene Spielweise einzuverleiben, um das Werk vor dem Schaden eines falschen Vortrages zu schützen. Noch begreifen sie gerade das nicht, daß es ihrem Inhalt an Bestimmtheit mangelt, an der Ausgewogenheit von Ursache und Wirkung und den zahllosen Notwendigkeiten höchster und niederster Ordnung, die erst die Synthese ausmachen, und daß sich nur deshalb die richtige Schreibart noch nicht einstellt. Aber auch bei den Genies ist das Ringen um die Schreibart immer zugleich ein Ringen um den Inhalt; ist aber dieser einmal gefunden, dann ist auch die einzig mögliche Schreibart sofort zur Stelle. Wie zum Beispiel Beethoven um die Artikulation rang, davon habe ich in meinen Erläuterungsausgaben oft genug zu erzählen Gelegenheit gehabt, sowie auch davon, daß er nach Feststellung der Schreibart in zahllosen Briefen den Verlegern, Setzern und Korrektoren gegenüber jederzeit auf der genauesten Wiedergabe seiner genau unterschiedenen Artikulation bestand. Welche Mühe hatte zum Beispiel auch Brahms mit der Artikulation in seinem Violinkonzert! Ein Beleg dafür aus dem Briefwechsel Brahms-Joachim wird die Leser sicher fesseln und belehren. Brahms schreibt an Joachim:

„Aber mit welchem Recht, seit wann und auf welche Autorität hin, schreibt Ihr Geiger das Zeichen für Portamento (⁀. . .), wo es keines bedeutet? Die Oktavenstellen im Rondo bezeichnest Du (⁀.) und ich würde scharfe Strichpunkte setzen ▾ ▾ • Muß das sein? Bis jetzt habe ich den Geigern nicht nachgegeben, auch ihre verfluchten Balken ⁀ nicht angenommen. Weshalb soll denn ⁀. bei uns etwas anderes bedeuten als bei Beethoven? ..."

Es geht um das Oktavenmotiv in T. 57 ff. des letzten Satzes:


Fig. 14

Joachim verwechselt, wenn er Brahms ein Portamento .⌒. anrät, die Schreibart mit der Ausführung: in Wahrheit denkt er gar nicht an den Ausdruck eines wirklichen Portamento, er spielt nur je zwei Oktaven auf einen Bogen und möchte durch Aufnahme jener Schreibart auch andere Geiger zu seiner Spielweise anhalten. Brahms hingegen vertritt — mit vollem Recht, wenn auch des Unterschiedes nicht eigentlich bewußt — die Eigengesetze der Schreibart gegen die Ausführung, das heißt, ihr, der Schreibart, kommt es nur auf die bestimmte Wirkung an und gleichgültig ist ihr dabei, ob der Geiger eine Stelle, wie die angeführte, auf die Portamento-Art Joachims oder auf eine andere Weise erzielt, zum Beispiel so, daß er das jeweilige Sechzehntel abwärts, das folgende Achtel hingegen aufwärts streicht. Bequemlichkeit und Sicherheit der Ausführung kommen ja nicht in Frage, wo die Schreibart den Wunsch nach einer bestimmten Wirkung kundgibt.

Zu Brahms' Äußerung bemerkt nebenbei auch der Herausgeber der Briefsammlung in einer Fußnote: „Immer wieder die gleiche Frage, wenn Komponisten, die von Haus aus Klavierspieler sind, für ein Instrument schreiben, dessen Handhabung sie nicht kennen! *Gewiß* bedeuten die von Brahms angeführten Zeichen bei den Streichern etwas *anderes* als bei den Klavierspielern. Für erstere sind es Angaben, die sich auf die Verwendung des Bogens (Stricharten und dergleichen) beziehen, also Winke rein *technischer* Art; für die Klavierspieler hingegen sind es Andeutungen, die den *musikalischen Ausdruck* betreffen. — Es ist überhaupt merkwürdig, wie leicht Brahms Joachims Ratschlägen in kompositorischer Hinsicht zugänglich war, und wie ablehnend er sich gerade seinen geigentechnischen Winken gegenüber verhalten hat. Er setzte bei den Ausführenden eine Intelligenz und ein Stilgefühl voraus, die leider nicht immer vorhanden sind, auch wenn die Betreffenden sonst technisch hervorragendes, ja selbst ausgezeichnetes leisten."

Nun redet auch noch der Herausgeber an der eigentlichen Frage vorüber.

Joachim erwidert:

„Alle Geiger seit Paganini und Spohr, Rode usw. bezeichnen staccato, wenn es auf *einen* Bogenstrich gemacht werden soll, so:



Viotti kennt es noch nicht, meine ich. Es heißt eben bloß, soweit der Bogen reicht, auf *einem* Strich:



Es ist freilich, da die meisten großen Komponisten hauptsächlich oder ganz Klavierspieler waren (und sind), eine Konfusion in der heutigen Art zu bezeichnen unvermeidlich, darum empfiehlt es sich für uns Geiger, portamento so zu schreiben:

Auch beim legato ist es mißlich in den Bogen zu unterscheiden, wo sie bloß heißen sollen: so und so viel Noten auf dem nämlichen Strich, oder aber, wo sie bedeuten: Abteilung der Notengruppen dem Sinne nach, zum Beispiel:

könnte ebensogut, auch auf verschiedenen Strichen gespielt, zusammenhängend klingen, während es auf dem Klavier unter allen Umständen annähernd so lauten müßte:

Ich mache meine Schüler immer auf diesen Unterschied bei Werken, die von Klavierspielerkomponisten herrühren, aufmerksam. Denke doch auch darüber nach. Aber natürlich hätte ich das 2te Hauptmotiv im letzten Satz Deines Konzertes jedenfalls bezeichnen müssen; denn energisch kurz habe ich es immer gespielt. Ich dachte, die 7-Pause genügte, um das anzuzeigen."

Deutlich ist daraus zu entnehmen, daß Joachim immer nur die Ausführung, nicht die Schreibart im Auge hatte. Und also kennt er auch den Bogen ausschließlich als ein gewissermaßen nach Belieben zu behandelndes Mittel der Ausführung, begreift ihn aber nicht als ein von jeder Spielweise völlig unabhängiges besonderes Mittel der Schreibart, die an einer gegebenen Stelle die Legato-Wirkung aus bestimmten Gründen des Satzes, der Diminution, in einem wieder auch ganz bestimmten Ausmaß fordert.

Endlich antwortet Brahms:

„Durch Deinen vorigen Brief hast Du mich über usw. nicht aufgeklärt. Du führst lauter Beispiele an, die ich ebenso bezeichnen würde...

Ich möchte eben bewiesen haben, daß Ihr unter Umständen die fragliche Bezeichnung nötig habt, was ich einstweilen nicht glaube. Daß aber Konfusion durch diese verschiedenen und Verschiedenes bedeutenden Zeichen angerichtet ist, merke ich genug an den Fragen der Geiger bei Kammer- und Orchester-Musik nach der Bedeutung des usw."

Um wie viel schwerer als einem Beethoven, Brahms, Joachim muß es den Herausgebern fallen, überall die richtige Bogen-Artikulation zu finden und einzusetzen!

Und doch muß überall artikuliert werden! Der Legato-Bogen muß auch

zum Beispiel in Bachs, in Händels Werken heran, aber — und darum allein geht es heute — niemals darf es ein Phrasierungsbogen sein!

Wenn Mozarts Bearbeitung des Händelschen Messias im Druck wirklich getreu nach seiner Handschrift wiedergegeben ist, so muß gesagt werden, daß er nur zu oft übers Ziel hinausgeschossen hat. Sollte aber die im Zuge befindliche Gesamtausgabe von Brahms' Werken einmal auch seine Bearbeitungen aus der Zeit der Wiener Dirigiertätigkeit bekanntgeben, so wird man zum Beispiel aus seiner Bearbeitung von Händels „Saul" — die Partitur, in die Brahms mit Bleistift Artikulationen eingezeichnet hat, wird im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien aufbewahrt — entnehmen können, daß Brahms viel richtiger und behutsamer vorgegangen ist.

Ich wiederhole also: man artikuliere darauf los, doch niemals wie die Herausgeber mit so unsinnigen Phrasierungsbogen:

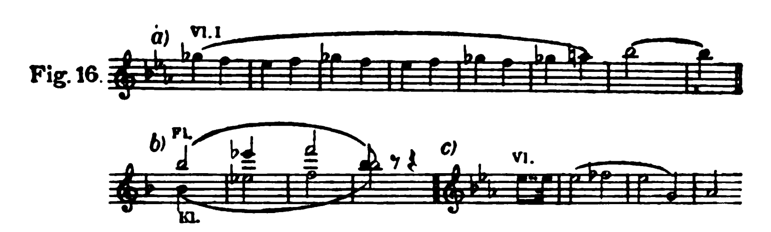


Fig. 15

Sonderbarerweise fallen wirkliche, große Legato-Bogen der Meister den Herausgebern auf die Nerven und sie zerstücken sie unbarmherzig! Unter zahllosen Ausreden, wie: daß die Ausführung überhaupt unmöglich oder nicht von guter Wirkung sei und dergleichen mehr, wissen sie sich solcher Bogen zu entledigen und fälschen die Synthese durch deren Spaltung —, sie, denen kein Phrasierungsbogen je zu lang erschien! (Siehe Fig. 15.) Ich erinnere hier nur zum Beispiel an den Bogen im 1. Satz der V. Sinfonie, T. 88—95[14]), den im 1. Satz der IX. Sinfonie[15]), im Adagio cantabile der Klavier-Violin-Sonate C-Moll, op. 30, Nr. 2, T. 33—35, siehe bei a), b) und c):

[14]) Vgl. „Die V. Sinfonie" (U.-E. Nr. 7646), S. 9 ff.

[15]) Dieser für die Synthese so wichtige Bogen erfährt eine Bestätigung durch das vor kurzem erschienene Faksimile der Handschrift (Kistner und Sigel). Als ich 1912 in meiner Monographie über die IX. Sinfonie (U.-E. Nr. 3499) für diesen Bogen eintrat, kannte ich die Handschrift noch nicht, um so mehr Genugtuung bereitet mir die nachträgliche Bestätigung.



Ich brauche nicht erst zu erklären, wie durchaus verschieden in allen diesen Fällen der Ausdruck des einen großen Bogens von dem zweier kleiner Bogen ist.

*

Wir sahen, wie der Phrasierungsbogen die Form verletzt, das Stimmengefüge verändert und verunstaltet, das Motiv im einzelnen und in seinen Zusammenhängen schädigt, wie er also gerade das auslöscht, was den Wert einer meisterlichen Synthese ausmacht.

Er ist heute schon in alle Klavierübertragungen gedrungen, sogar in die Partituren, wozu der allergeringste Anlaß gegeben war. Bedenkt man aber, daß unter allen Instrumentalisten gerade der Klavierspieler am wenigsten musikalisch spielt, weniger musikalisch als Bläser und Streicher, einfach schon deshalb, weil er der eigentümlichen Natur des Klaviersatzes nicht gewachsen ist[16]), die eine volle Durchbildung in allen Zweigen der Tonkunst fordert, so hat man eine Handhabe mehr zur Beurteilung dieser Verheerung.

Hat die Menschheit bis heute zu den Schöpfungen der großen Meister aus inneren Gründen noch keinen Zugang finden können, so wird ihr in Hinkunft der Zugang auch noch aus äußeren Gründen durch den Phrasierungsbogen unmöglich gemacht. Man kann sagen: unter diesem einen Streich fällt die Musik wie ein Baum! Es gibt keinen Bach, keinen Händel, keinen Haydn, Mozart, Beethoven mehr, ihre geistige Spur ist ausgelöscht!

Wie konnte das alles nur so unsäglich traurig kommen? Ich glaube nicht fehlzugehen, wenn ich sage, daß den Nerven der Musiker die seherische Kraft abhanden gekommen ist, die letzten Zusammenhänge zu erspüren und in der Folge daher auch die Fähigkeit, Einzelheiten für sich sowie im Dienste der Synthese zu würdigen. Der Geist der Musiker ist im selben Maße träger, ihr Charakter schlaffer geworden, als sie allen Schwierigkeiten auswichen, statt sich erst recht mit ihnen auseinanderzusetzen; sie machten es sich bequem und jagten dem Erfolg, dem Geld nach, bis sie schließlich ganz im Musikbetrieb auf- und untergingen.

[16]) Vgl. „Tw.“, 2., S. 20.

Ich glaube aber auch nicht fehlzugehen, wenn ich diese üble Gesinnung in Zusammenhang mit der sozialen und politischen Ideologie bringe, die Einheit nur als Einerlei versteht. Geht denn nicht schon seit etwa zwei Jahrhunderten ein großer Phrasierungsbogen durch die ganze Welt, den einige anmaßende Völker der sogenannten Aufklärung als gleichsam Herausgeber des Menschheitstextes über alle anderen Völker gezogen haben, in Widerstreit zu deren Besonderheit sowie zum Begriff einer höheren, organisch aus Gegensätzen erwachsenen Einheit? Überall also, im politischen und sozialen Leben wie in der Kunst die selbe Trägheit, die selbe Sucht, eine Einheit auf dem Wege des Einerlei zu erreichen, nur um der Pflicht zum Besonderen zu entgehen, der die unentwegt Tüchtigen eben nicht mehr gewachsen sind: Das Einerlei ist zur Losung geworden. Und wie uns die Meisterwerke unter dem Phrasierungsbogen der Herausgeber als ein Einerlei anstieren, genau so stiert uns unter dem Phrasierungsbogen der Aufklärung alle Musik als Einerlei an, mag sie nun von einem Genie sein oder nicht. Kommt dazu noch die geistige Liebedienerei des Deutschen, — auf die ein treffliches Wort von Jeremias Gotthelf paßt: „Jakob war ein guter Junge von Natur, der immer mitmachte, was man ihm vormachte, und da böses Vormachen häufiger ist als gutes, sagte ihm seine Großmutter so oft: ‚Jakob, du bist ein Esel und bleibst ein Esel!'" — so ist die Gefahr unendlich groß, daß der deutsche Musiker die Musik endgültig verliert! Macht er doch schon heute fast keinen Unterschied mehr zum Beispiel zwischen Mussorgsky und Mozart, Stravinsky und Bach, Ravel und Händel, höchstens den, daß er den Neueren einen Fortschritt zubilligt.

Und doch bin ich überzeugt, daß das politische und soziale Phrasierungsbogen-Einerlei die Menschheit nur vorübergehend um ihre wahre höhere Einheit betrügen kann. Nicht dauernd wird die Menschheit ein Mißton in Gottes Schöpfung bleiben, die Natur selbst wird sie zu den Besonderheiten zurückzwingen als den allein wahren Mitteln der Einheit.

Auch in der Musik wird die wahre Einheit einmal wiedergewonnen werden. Ich glaube an des Deutschen Wahrheitsliebe und Rechtschaffenheit: wenn er nur erst den Fehler erkannt hat, wenn er endlich weiß, worauf das Gute, Wahre und Schöne beruht, dann darf auf ihn gerechnet werden.

Joh. S. Bach

Sechs Sonaten für Violine

Sonata III Largo


20

Die Form dieses Largo[1]) enthüllt das Bild bei a) der beigehefteten Figur 1.

Die den Dur-Klang F hier auskomponierende, das heißt horizontalisierende Urlinie-Oktave, siehe „Erl." Fig. 1—3, gliedert sich deutlich in $\hat{8}$—$\hat{5}$ und $\hat{5}$—$\hat{1}$. Danach ist die Form zweiteilig, T. 1—8 und T. 8—18; eine Koda, T. 18—21, die die $\hat{4}$ einholt, beschließt das Stück.

Das Bild bei a) führt den Ursatz vor bei der Stufenbewegung I—$II^{7}_{\natural 3}$—V im ersten, V—I im zweiten Teil und I—IV—V—I in der Koda. Noch berechtigt der Ursatz nicht dazu, die Wendung zur V. Stufe im ersten Teil schon als eine Modulation nach C-Dur zu werten und die Rückwendung zur I im zweiten Teil als eine Rückmodulation. So wie die erste Auskomponierung, das ist die Horizontalisierung des F-Klanges in Form der Urlinie-Oktave $\hat{8}$—$\hat{1}$ zugleich dessen Tonalität vorstellt, ebenso bedeuten die ihr dienenden Klänge zunächst nur Stufen der F-Dur-Tonart. Der Umfang und das Gewicht der Begebenheiten im Ursatz sind vorerst noch zu gering, als daß schon Tonarten angenommen werden müßten; sie kommen erst bei einer weiteren Auswicklung des eben aus jenem Hintergrund bezogenen Vordergrundes in Frage, sind aber selbst dann noch nichts anderes als die ersten Stufen des Hintergrundes, wie ihn der Ursatz bei a) zeigt.

Bei der Folge der ersten beiden Grundtöne I—$II^{\natural 3}$ sind nicht nur Quintfolgen (wie bei jedem Sekundschritt) zu beheben, sondern auch noch das Übel einer Folge zweier großer Terzen (II^1, 202). Jenen steuert Bach durch eine 5—6-Auswechslung, diesen aber war nur durch eine bedeutendere Entwicklung der Diminution, siehe bei b), zu begegnen möglich. Über der $II^{\natural 3}$. Stufe gehen $\hat{8}$—$\hat{7}$—$\hat{6}$ im Sinne des Terzzuges 7—6—5 fort.

Im Grunde ist die $\hat{4}$ in T. 10 eine in der V. Stufe bloß durchgehende Sept; ihr kommt aber die Unterstimme, nur um sie konsonierend zu machen, siehe „Erl." Fig. 6, mit dem Grundton G entgegen, der somit den Oberquintteiler des Grundtones C vorstellt. Entscheidend für diese Auffassung ist die Bewegung der Unterstimme in den T. 8—17, c^1—g—c^1, die unmöglich als V—II—V zu verstehen ist. In T. 17 gehen die $\hat{4}$—$\hat{3}$—$\hat{2}$ auch wieder nur als Terzzug 7—6—5 fort, vgl. T. 7.

In der Koda gibt die $\hat{4}$ endlich Gelegenheit auch zur IV. Stufe, somit zur letzten Kadenz I—IV—V—I.

---

[1]) Urlinie-Tafel in der Beilage.

Das Bild bei b) zeigt die ersten Wege der Diminution, der Motive erster Ordnung: die Ausfaltung der Oberstimme in grundlegende Sext-, Quint- und Quartzüge, in Höher- und Tieferlegungen usw. Alle diese Motive werden dadurch gewonnen, daß die Oberstimme, ständig auf und nieder schwebend, die ursprünglich vertikalen Intervalle, siehe bei a), in melodische Züge und Sprünge verwandelt, das ist horizontalisiert; anders ausgedrückt: die Motive vermitteln zwischen Ober- und Mittelstimme. Je zwei schräge Klammern zeigen das Auf und Nieder der Oberstimme, sie werden durch eine größere zur höheren Einheit gefaßt.

In den T. 1—4 wird bei der Oberstimme eine Sext auf- und abwärts entfaltet; ebenso bei der Unterstimme, nur in umgekehrter Folge. Im 4. Viertel des T. 3, im Scheitelpunkt, mündet f^2 in die Urlinie. Damit ist erklärt, weshalb die erste Spannung der Oberstimme gerade nur die einer Sext sein mußte, keine andere. In der Mitte des T. 4 ist der Stand wieder der gleiche, wie in T. 1.

Nun führt in den T. 4—6 ein Sextzug aufwärts zu f^2 und ein Quintzug abwärts zu h^1 im ersten Viertel des T. 6.

Ginge die Unterstimme schon in T. 6 zum Grundton g^1 empor, so würde die durch den Ursatz a) vorgesehene Septbildung gleich verwirklicht; aber der Baß muß trotz bereits vollzogenem Klangwechsel zunächst noch bei f^1, also in der Sekundakkord-Stellung verbleiben: Erstens wird dadurch die unmittelbare Folge zweier großer Terzen vermieden, siehe oben, zweitens wird es möglich, bei der Oberstimme den Oktavton g^2 vor die Sept f^2 zu bringen, ein Stimmführungszug, auf den die Meister stets großen Wert gelegt haben, weil er die Durchgangsnatur der Sept bloßlegt und bekräftigt. Eigens setzt daher Bach im 4. Viertel des T. 5 das a^1 der Mittelstimme höher, um durch den Antrieb von a^2 den Oktavton g^2 noch gegründeter zu gewinnen. Erst durch Tausch kommen Grundton und Sept in T. 7 an die richtigen Stellen, siehe die sich kreuzenden Pfeile bei b). In T. 6 steigt die Quint h^1—f^2 aufwärts, sie ist es, die die Sept hinaufsetzt; mit der fallenden Reihe in T. 7 deckt sich die Folge der Urlinie-Töne $\hat{8}$—$\hat{5}$, siehe bei a).

Die ganze Gruppe, T. 8—18, ist nur von einem Auf und Nieder des grundlegenden Motivs beherrscht: in T. 8 steigt aus der Mittelstimme (vgl. T. 1) die Quint e^1—b^1 auf — sie bringt die $\hat{4}$ — und wird mit einer fallenden Reihe (im Sinne von $\hat{4}\,\hat{3}\,\hat{2}\,\hat{1}$, vgl. T. 7) erst in den T. 17—18 beantwortet, nachdem eine Höher- und Tieferlegung in den T. 10—17 das b^1 aus T. 10 wieder zurückgebracht haben, siehe den punktierten Bogen zwischen den beiden b^1. Das Aufwärts der Quint zieht die Unterstimme mit, die nun zu g^1 emporstrebt, und das drängt auch die Mittelstimmen aufwärts. Damit wären

aber, wenn die Mittelstimmen Durchgänge ausführen, Satzfehler verbunden, wie die nachstehende Figur zeigt:



Werden die dissonanten Durchgänge, siehe bei b), durch Unterterzen bei der Unterstimme, siehe bei c), konsonierend gemacht, so drohen, je nach der Zahl der Durchgänge, entweder zwei große Terzen oder zwei Quinten nebst zwei großen Terzen. Bach hilft sich — siehe bei d) und Fig. 1 b) — mit zwei Übergreifzügen, b^1—a^1 und c^2—b^2, denen die Unterstimme mit der Einschaltung von weiteren zwei Grundtönen folgt, die zwei Quintfälle vortäuschen. So vielfältig sich in diesem Abschnitt die Stimmführungsprolongationen regen, sie zielen alle — das sieht man deutlich — auf die Gewinnung der $\hat{4}$ im Sinne des Ursatzes, Fig. 1 a).

In den T. 16—17 wiederholen sich die Ereignisse der T. 6—7.

Sogar die Koda zeigt, wie die sämtlichen vorausgegangenen Abschnitte, ein Steigen und Fallen: aufwärts zur $\hat{4}$ in T. 18 und abwärts zur $\hat{1}$ in den letzten Takten. Der Quintfall I—(IV)—♮IV$^{\flat 7}$ in den T. 18—20 wird auskomponiert: mittwegs trifft die $\hat{4}$ auf den Sextakkord der IV. Stufe, der zweite Terzzug der Unterstimme, d^1—c^1—h, trägt über sich einen Terzzug der Oberstimme, b^1—a^1—g^1, der bloß b^1 ausdrückt.

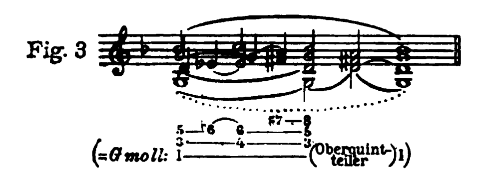
Das Bild bei c) der Fig. 1 zeigt die Diminutionsmotive zweiter Ordnung:

Die erste Sext in den T. 1—3 wird in drei kleinere Terzbrechungen ausgefaltet.

Im Dienste der Aufwärts-Sext in den T. 4—5 stehen zwei Quartsprünge aufwärts, denen die Unterstimme mit einer Aufwärtsbrechung des Tonikaklanges f^1—a^1—c^2 folgt; der fallenden verminderten Quint schmiegt sich die Unterstimme mit der Abwärts-Quint c^2—f^1 an, so daß die ganze Brechung der Unterstimme nicht nur die Einheit des Klanges bekräftigt, sondern auch das Auf und Nieder der Oberstimme klammert.

In T. 6 wird die Quint h^1—f^2 in zwei Terzzüge: h^1—d^2 und d^2—f^2 aufgeteilt; dazu führt die Unterstimme eine Nebennotenbewegung aus, um das im 2. und 3. Viertel durchgehende c^2, das im G-Klang als Quart dissonieren müßte, konsonierend zu machen. In T. 7 wird die Urlinie-Folge e^2—d^2, $\hat{7}$—$\hat{6}$, der Oberstimme entzogen; als f^1 wird die Sept von der Unterstimme übernommen, auf der gleichsam die Schuld der früheren Sekundstellung noch lastet; die Unterstimme führt die Sept nach e^1, wendet sich dann aber statt zu d^1 aufwärts in den Grundton g^1 zurück. Da im 4. Viertel des T. 7 noch der Leitton auszutragen war, der schon zwei Takte lang auf dem Plan ist, ergab sich keine Gelegenheit mehr, in irgend einer Weise auch noch d^2 heranzubringen; dieser Ton, die $\hat{6}$, versteht sich aber aus dem G-Klang und ist im Fortgang zu c^2, der $\hat{5}$, mit inbegriffen.

In den T. 8—9 wird ein längerer Aufenthalt der Terz durch die Nebennotenbewegung 3—4⌒4—3 (II^2, 251) erzielt. Ebenfalls nur als Nebennotenbewegung ist die Stimmführung in den T. 10—12 zu verstehen, da ihr ursprünglicher Sinn dieser ist:



Die Gleichheit der Stimmführung in Fig. 3 und in T. 10—12 ist leicht zu erkennen, wenn nur in diesen Takten der Grundton g liegend gedacht wird. Da dieser Ton die Grenze des Instrumentes ist, hätte die Unterstimme nicht noch tiefer fallen können: hier war nur g^1 möglich und so war denn auch das mit ein Grund, weshalb die Unterstimme in den T. 9—10 zu g^1 emporgestrebt hat, siehe oben.

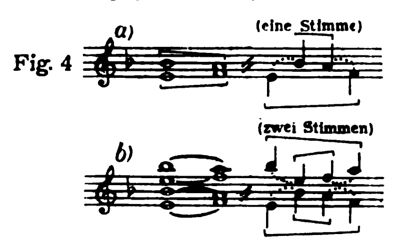
Im 3. und 4. Viertel des T. 10 sind die ersten beiden Klänge der Fig. 3 gegeben; im Aufstreich des T. 11 wird der dritte Klang $\binom{6}{4}$ erkennbar; ihm folgt im Niederstreich des T. 12 der vierte Klang $\begin{pmatrix}7\\6\\4\end{pmatrix}$ und mit den letzten beiden Klängen im 3. und 4. Viertel dieses Taktes schließt die weite Nebennotenbewegung ab.

Das allgemeine Drängen zur Höhe in dieser Taktgruppe nötigt zur Höherlegung: b^2 für b^1 im letzten Viertel des T. 10; sie macht in dem selben Viertel die zweite Höherlegung frei: es^2 für es^1; es folgen drei Terzzüge, siehe die Klammern: davon deutet der erste, es^2—c^2, den zweiten und dritten Klang der Fig. 3, der zweite Terzzug, ebenfalls es^2—c^2, den vierten und der dritte Terzzug d^2—b^1 den fünften und sechsten Klang aus; endlich wird dadurch,

daß in den T. 10—12 über allen Terzzügen eigentlich b^2 die Oberstimme behauptet, die Gleichheit mit Fig. 3 auf das nachdrücklichste bestätigt. (Nebenbei kommt die Vordergrundwirkung von G-Moll: I—VI—IV—V—I zustande.) Das im 3. Viertel des T. 12 eintretende b^1 — es leitet die Terzbrechung aufwärts b^1—d^2 ein, die die vorausgegangene Terzbrechung abwärts erwidert — ruft wieder auch b^2 herbei, das nun an das b^2 des T. 10 anknüpft. Man begreift so nachträglich, daß alle Umständlichkeiten der Stimmführung in den T. 10—12 vor allem dazu gedient haben, die längere Dauer des b^2 zu begründen und zu füllen.

Die in den T. 13—16 fallende Sept b^2—c^2 wird mit fallenden Terzzügen geschmückt, zuletzt mit einem beschleunigten Terzzug im 1. Viertel des T. 16. Die Anregung dazu bot b^2—a^2—g^2 der Oberstimme an der Wende der T. 12/13 und der Terzzug g^1—f^1—es^1 der Unterstimme in den T. 10—11. Da sich der Satz der Terzzüge in $^6_3$-Klängen bewegt, mußten die Quintfolgen zwischen der Ober- und Mittelstimme durch Synkopen behoben werden. Von der Stimmführung in den T. 16—17 gilt, was zu den T. 6—7 gesagt worden.

In den T. 18—19 wird b^1 höher gelegt; die Rückgewinnung des a^1 in T. 20 erklärt sich (vgl. „Erl." Fig. 8) wie folgt:



Diese Art Auskomponierung vertikaler Zustände erweist nun, wie es kommen konnte, daß sich a^1 schon im 1. Viertel des T. 20 bei der Unterstimme einfindet, noch ehe bei der Oberstimme das von f^2 kommende a^1 eintrifft.

Einen noch weiter vorgeschrittenen Stand der Diminution, die Motive dritter Ordnung zeigt die Urlinie-Tafel. Endlich sieht man dort hinab, wo die Phantasie des Tondichters den Vordergrund zaubert und Motive hervorbringt, deren eigene Körperlichkeit sich als sogenannte Melodien dem kurzhörenden Ohre so sehr empfehlen. Woher aber diese Melodien kommen, hat uns der Verlauf der Stimmführung vom Ursatz an gezeigt; daß ihre Auswicklung so und nicht anders fällt, ist durchaus nicht die Laune einer auf Melodie ausgehenden Phantasie, sondern Notwendigkeit eines Stimmführungsverlaufes, der in einem Ursatz verankert ist.

In den T. 1—3 sehen wir Figuren, die einen Bogen von Sexten be-

schreiben. Der so naheliegenden Gefahr, die Spitze des neuen Motivs f^2 im 3. Achtel des T. 1 für die entscheidende Höhe zu nehmen, entgeht man nur durch das Gefühl des eigentlichen Motivs der Terzbrechung, siehe Fig. 1 c), die von f^2 ja gar nichts weiß. Man sieht, wie wichtig es ist, den Diminutionen auf den Grund zu gehen.

In T. 4—5 wirft die Unterstimme dort, wo gemäß der Stimmführung Fig. 1 c) $\frac{6}{3}$-Klänge auftreten, die dazugehörigen Grundtöne aus, so daß in die Töne der Brechung durch Quinten gesprungen wird. Auch hier schützt nur das Gefühl für die Brechung im ganzen davor, die Einschaltungen mißzuverstehen.

Die Töne der Aufwärts-Quint in T. 6 sind mit Sext-Motiven geschmückt, durch die der Satz dreistimmig wird. In T. 7 tritt im 2. Viertel bei dem letzten Sextsprung h^1—g^2 die Nebennote a^2 vor g^2, in Erwiderung der Folge a^2—g^2 an der Wende der T. 5/6: also war auch dieser Parallelismus mit die Ursache, weshalb die Oberstimme den Gang e^2—d^2 (7—6) an die Unterstimme abgeben mußte (siehe oben).

Die Wiederkehr des Motivs aus T. 1 in T. 8 erhärtet die Bedeutung der die Urlinie-Oktave teilenden $\hat{5}$, mag auch das Motiv hier nur der Auskomponierung einer Nebennotenbewegung dienen. Dem b^2 des T. 10 wird in T. 11 mit a^2—g^2, ursprünglich Tönen der Mittelstimme, siehe Fig. 1 c), Folge gegeben, somit erscheint das Wiederergreifen des b^2 im 3. Viertel des T. 12 auch noch wegen der Tonfolge b^2—a^2—g^2 in T. 10 und 11 parallelistisch berechtigt. In den T. 13—14 behebt die Diminution mit ihren Ab- und Aufwärtsbrechungen die Quintfolgen, die sich aus der Folge von $\frac{6}{3}$-Klängen ergeben. Von der zweiten Hälfte des T. 14 ab kehrt die Motivbildung des T. 1 wieder, allerdings zum Zweck einer anderen Stimmführung. Auch noch in T. 18—19 strecken sich die Motive zu Quint-, Sext- und Septspannungen, womit die Einheitlichkeit der in der Url.-Tf. aufgezeigten Diminutionsmotive dritter Ordnung bestätigt wird.

Die letzte Ausführung belebt nun die Achtelfiguren der Url.-Tf. mit Sechzehnteln. Der Vergleich der Diminutionen im vorletzten und letzten Stande muß aber, so aufschlußreich er für das Wesen der Diminution auch sein mag, dem Leser überlassen bleiben, nur auf zwei Diminutionsmotive niederster Ordnung, gleichsam Diminutionsatome, sei hier noch aufmerksam gemacht:

Fig. 5 

Das bei a) angeführte Motiv erscheint demnach — in Vergrößerung — auch an der Wende der T. 3/4, eine Feststellung, von der noch Gebrauch

gemacht werden wird. Das Motiv bei b) aus T. 1 stellt eine Nebennotenfigur vor; in übergeordnete Diminutionsmotive eingegliedert, erfüllt es die Aufgabe, diese über Abstände hinweg zu binden.

*

Schon oben wurde gesagt, daß hier die Zweiteiligkeit der *Form* im großen durch die Teilung der Urlinie-Oktave in $\hat{8}$—$\hat{5}$ und $\hat{5}$—1 unwiderleglich entschieden ist. Die $\hat{4}$, die ja die Unterquart vom Grundton des Klanges ist, kann nicht Teiler des vertikalen, die Oberquint führenden Klanges sein, siehe Bd. I, 51; hier tritt sie als ein Durchgang auf, siehe Fig. 1 a), und daran ändert auch ihre Vordergrundwirkung (G-Moll) nichts, siehe Fig. 1 b) und c), da die II. Stufe noch weniger als die IV. für die Teilung eines Klanges in Betracht kommt. (Über die möglichen Teilungen der Urlinie-Oktave siehe „Freier Satz".)

*

Für ein tieferes Erfassen der Form kommt noch die Technik der Lagen-(*Oktaven-*)*Koppelungen* in Frage, worunter ich als prolongierten Begriff einer echten Oktaven-Koppelung die horizontale Auswicklung einer Oktave verstehe. Die Oktav-Koppelung schafft eine Einheit und diese bewahrt das Ohr vor falschen Wegen. Das ist ihr Wert für die Formbetrachtung.

Durch die Natur eines Adagio verbot sich in diesem Stücke von vornherein eine zu große Höhe, anderseits war in F-Dur das kleine f unerreichbar. Daher erklärt es sich, daß das Largo bei der Unterstimme nur eine Oktav-Koppelung aufweist, die von g^1 zu g in den T. 10—13, bei der Oberstimme zwei Koppelungen b^1—b^2—b^1 in den T. 10—17 und 18—19.

*

Endlich gehört auch der *Motivwechsel* zur Kennzeichnung der Formteile. Jede Stimmführungschicht bringt ihre eigenen Motive mit, siehe Fig. 1 b) und c), so daß mit der bestimmten Ordnung und mit dem bestimmten Wachstum jener eine ebenso bestimmte eigene Ordnung und ein bestimmtes Wachstum dieser parallel läuft. Je näher dem Vordergrunde, um so entwickelter und bunter werden die Motive, schließlich in der letzten Ausführung helfen sie nach Tunlichkeit sogar die kleinsten Bestandteile der Form bis fast auf die Takt-Periodisierung kennzeichnen, siehe „Freier Satz" und hier S. 16, 195.

Das Largo weist Motivwechsel auf:

in den T. 4/5 zu Beginn der Modulation nach C-Dur, im Sinne der Tonarten gesprochen; in den T. 5—7 zur Kadenz in C-Dur; in den T. 8—9

zum Anfang des zweiten Teiles, wobei sich das Motiv zunächst wieder mit dem in T. 1 in Übereinstimmung setzt; in T. 9/10 zur Modulation nach G-Moll; in den T. 10—11 zur Erhärtung der neuen Tonart, wobei das Motiv wieder eine gewisse Verwandtschaft mit dem des T. 1 zeigt; in T. 13—14 zur Tieferlegung; in T. 14—15 zur Anbahnung des Parallelismus von T. 16—17 und T. 6—7, wobei eigens das Motiv T. 1 wieder verwendet wird; in den T. 18 ff. zur Koda.

*

Die von Schumann zu Bachs Sonaten für Violine Solo verfaßte Klavierbegleitung fällt weder unter den Begriff eines sogenannten obligaten Klaviers, noch den eines nur begleitenden Klaviers, diese beide im Sinne Bachs verstanden: weder also stellt sich das Klavier obligat zur Violine, noch beschränkt es sich darauf, vorgestellte Generalbaßziffern mehr oder weniger frei auszusetzen. Schumanns Begleitung ist vielmehr eine sui generis, sie war offenbar dazu bestimmt, ihm selbst Rechenschaft zu legen über die gesamte Auskomponierung, sie ist sowohl Auszug wie Begleitung, kurz ein Erziehwerk. Als solches macht es Schumann größte Ehre; es zeigt, daß er die Bachsche Stimmführung meist richtig erfaßt. Wie viel das bedeutet, wird aus den anzuführenden Gegenproben ersichtlich sein. Wenn ich bei Betrachtung der Einzelheiten gleichwohl manchen Einwand erhebe, so geschieht das nicht in der Absicht, Schumann herabzusetzen, der der Tonkunst so viel vollendetes Eigenes geschenkt hat, sondern um jenseits der unbestreitbaren Überlegenheit Seb. Bachs über Schumann Fragen der Stimmführung zu erörtern und einer unbedingten Lösung zuzuführen.

Daß Bach an der Wende der T. 3/4 den Terzzug f^1—g^1—a^1 im Auge hat, wurde in Fig. 5 nachgewiesen. Die Wendung der Unterstimme aufwärts will durch eine parallele Fortschreitung auch der Oberstimme bestätigt sein, da es Durchgänge lieben, ihre Wege paarweise zu machen (siehe II^2, 176, 181). Der Außensatz bringt 6—6—5—3; g^1 geht zu a^1 im 3. Viertel des T. 4 fort. Schumann dagegen gebraucht g^1 als Nebennote, zugleich als Kopf des fallenden Terzzuges g^1—f^1—e^1, so daß er g^1, das dem Satz unentbehrlich ist, im 4. Achtel noch einmal hervorholen muß. Außerdem fügt er das Chroma cis^1—d^1 hinzu, so daß auf dem Niederstreich des T. 4 statt des Bachschen $\substack{6\\5}$-Klanges ein Vorhalt zur IV. Stufe: IV $\substack{6-5\\4-3\\\sharp 2-3}$ erscheint.

Die im 3. Viertel des T. 4 einsetzende Brechung der Unterstimme konnte das Klavier mit der einheitlichen Aufwärtsbrechung f—a—c^1—f^1 noch deutlicher als die Violine ausdrücken. Darin trifft Schumann mit Bach zusammen, dagegen zeigt die Führung der übrigen Stimmen Züge von Unausgeglichen-

heit, ja sogar Fehler. Unmöglich kann im 2. Viertel des T. 5 das d^1 vor c^1 treten, wenn sich im letzten Achtel des T. 4 ebenfalls d^1 hat hören lassen; denn dadurch werden die von Bach eingeschalteten Quintsprünge d^1—a^1, f^1—c^2 (siehe oben) verletzt. Keinesfalls auch durfte mit dem gleichen Ton d^1 auf a im 1. Viertel und c^1 im 3. Viertel des T. 5 zugegangen und so gegen den Quint-(Quart-)Sprung d^1—a der Sekundschritt d^1—c^1 ausgespielt werden, da durch Bachs Stimmführung ein Parallelismus vorgezeichnet war. Wollte Schumann, noch über Bach hinaus, neue Durchgänge einschalten, so ergaben sich dazu andere Möglichkeiten, die mit auch den Parallelismus hätten ausdrücken können. Außerdem kommt das f^1 im vorletzten Achtel des T. 4 zu früh und nimmt die Wirkung des letzten Viertels f^1 in T. 5 vorweg.

In den T. 6—7 bringt Schumann schöne Nachahmungen des Bachschen Motivs.

Bei der Kadenz in T. 7 geht Schumann mit einem Trugschluß über Bachs Stimmführung hinaus: bei Bach versteht sich die Überbindung von g^2 des 4. Achtels zum 3. Viertel von selbst, da ihr keinerlei Hinweis auf ein Chroma gis oder dergleichen entgegengestellt wird; Schumann dagegen führt die Unterstimme über das Chroma gis zur VI. Stufe. Im 4. Sechzehntel des 3. Viertels ist aber alles wieder im Bachschen Geleise.

In T. 8 fügt Schumann schöne Mittelstimmen hinzu. Wir begegnen ähnlichen schönen Einfügungen in den T. 14—15, auch sie verletzen nicht im geringsten Bachs Stimmführung.

Die Führung der Oberstimme an der Wende der T. 13/14 erscheint mir wegen der unmittelbar aufeinander folgenden Sprünge g^2—e^2 und e^2—b^2 zu eckig; namentlich fehlt dem b^2 in T. 14 die Voraussetzung des b^2 in T. 13, siehe bei Bach.

Den Eintritt der Koda feiert Schumann treffend und schön mit dem orgelpunktartig liegenden Grundton der I. Stufe.

*

Der Vortrag des Stückes macht keine Schwierigkeiten, wenn nur erst der Inhalt festgestellt ist.

Der Grundgedanke meiner in Vorbereitung befindlichen Schrift „Die Kunst des Vortrags" wird zum erstenmal methodisch den Erweis bringen, daß ebenso wie die Stimmführung und die Diminutionen schichten-, gleichsam generationenweise kommen, auch die Dynamik nach Schichten gestuft ist. Je nach der Schicht der Stimmführung, dem Hinter- oder Vordergrund, je nach der Schicht der Diminutionen findet sich mit auch die Dynamik ein als eine erster, zweiter, dritter Ordnung usw. Die Url.-Tf. hält die Schichten der Dynamik

auseinander: Die Hauptschattierungen, die der Stimmführungs- und Diminutionsschicht erster Ordnung, siehe Fig. 1b), folgen, sind unter der Notenzeile angebracht, die Innenschattierungen aber, die den erst in der Url.-Tf. auftauchenden Diminutionen dritter Ordnung gelten, stehen über der Zeile. Die Anwendung dieser Grundsätze auf das Largo führt nun zu folgenden Ergebnissen:

Die Grundschattierung des ersten Teiles, T. 1—8, hebt mit einem Piano an.

Das Krescendo setzt sodann im Abwärtszug f^2—h^1, T. 5, ein, und zwar genau an der Stelle, wo auf d^2 zugegangen wird, als die im Sinne der Folge 5—6 über die 5 sich erhebende 6, siehe den Ursatz Fig. 1 a), oder im Sinne der Prolongation Fig. 1 b) als das Zeichen der II. Stufe der neuen Tonart. Dieses Krescendo ist nun gemäß Fig. 1 b) als bis zum Forte durchgehend zu betrachten, da es die Modulation nach C-Dur und die Kadenz zu tragen hat.

Dazu kommen noch Innenschattierungen auf Grund des Diminutionsstandes dritter Ordnung, siehe Url.-Tf. Zu dem $\frac{6}{5}$-Akkord im Niederstreich des T. 4 als zu einer Dissonanz gehört ein stärkerer Nachdruck; daher die dynamische Bewegung ——<> um g^1. Doch darf anderseits die Steigerung nicht so geführt werden, daß die Grunddynamik des Piano schon allzu merklich darunter litte, die zu steigern gemäß Fig. 1 b) vorläufig ja noch kein Anlaß vorliegt. Im 3. Viertel des T. 4, zum Beschluß der ersten Sext-Auf- und Abwärtsauswicklung und zu Beginn der zweiten, ist die Innenschattierung vorüber und die Grunddynamik tritt mit piano in ihre Rechte wieder ein.

Die zweite Innenschattierung setzt in T. 6 zu Beginn des neuen Aufwärtszuges h^1—f^2 ein, der, im Dienste des Stimmentausches stehend, siehe Fig. 1 b), eine eigene Berücksichtigung fordert; das von diesem Piano kommende Krescendo mündet in das Forte in T. 7. Wie in T. 4 gehört auch in T. 6 zum Sekundakkord des 1. Viertels mehr Nachdruck als zum konsonierenden letzten Viertel des T. 5, weshalb sich das Piano in T. 6 um ein Achtel verschiebt. Gegen das Ende des Trillers in T. 7 führt ein kaum merkliches Diminuendo zum Piano in T. 8 hinüber.

Auch im zweiten Teil, T. 8—18, verläuft die Grunddynamik wie im ersten mit: piano—crescendo—forte, vgl. Fig. 1 b).

In den T. 8—9 hält das Piano für die Dauer der Nebennotenbewegung der Terz noch an. Genau dort aber, wo die Durchgänge ihre Wühlarbeit beginnen, um (im Sinne der Fig. 1 b gesprochen) die Modulation nach G-Moll zu bringen, setzt das Krescendo ein, das nun ebenso wie im ersten Teil als ein im Grunde bis zum Forte durchgehendes Krescendo zu verstehen ist.

Nun zu den Innenschattierungen. Im letzten Achtel des T. 11 muß zum

Zeichen des neuerlichen Ausholens von es^2 ein Piano-Krescendo eingefügt werden, doch führt das Krescendo in T. 13 erst zu einem Mezzoforte, da gemäß dem Ursatz Fig. 1 a) dem G-Klang im Gefüge des zweiten Teiles nur die Bedeutung eines Oberquintteilers der V. Stufe zukommt. Das heißt: gleichgeordnet sind in dem Stück nur die Kadenzen in den T. 6—7 und 16—17, keineswegs mit diesen beiden aber auch noch die Ereignisse in den T. 10—13. Hiefür ist maßgebend die breitere Auswicklung der V. Stufe dort, mit Stimmentausch und Quintenzügen auf- und abwärts, siehe oben — hier aber, in der Modulation nach G-Moll, siehe Fig. 1 b), wie ganz unausgewickelt (ohne 7—6—5 oder dergleichen) bleibt die V. Stufe im 2. Viertel des T. 10, nichts als der Klang mit dem Chroma! Mag die folgende Auswicklung sogar den Eindruck zweier Kadenzrunden erwecken, sie kommt für die Modulation nach G-Moll, die schon vorüber ist, nicht mehr in Betracht, sie bleibt — durch die Oktav-Koppelungen der Ober- und Unterstimme gekennzeichnet — nur eine Auskomponierung des G-Klanges, ohne Einfluß auf die Formgliederung.

Gleich nach dem Mezzoforte in T. 13 setzt wieder ein Piano ein, das bis zum 3. Viertel des T. 14 anhält und Voraussetzung eines neuerlichen Krescendo ist: muß doch die Absicht der Stimmführung, der II. Stufe noch das Chroma bei der Terz zu verschaffen, siehe h in T. 15, entsprechend durch ein Krescendo ausgedrückt werden.

Auch die Koda geht von einem Piano aus; bei der $^{\natural}$IV$^{\flat 7}$. Stufe ist wegen der Chromen ein Sforzato notwendig, worauf ein Diminuendo das Stück abschließt. Die Innenschattierung <> gilt dem Terzzug b^1—a^1—g^1 als einer Einheit.

Außer allen diesen Schattierungen kommen noch weitere, zartere in Betracht, und zwar im Dienste der Diminutionsmotive niederster Ordnung, der Vorhalte und Nebennoten, der 7—6-Züge usw.; sie alle haben sich aber in die Grunddynamik und Innenschattierung höherer Ordnung einzufügen[2]).

---

[2]) Die Literatur zu diesem Largo siehe S. 85 ff.

Joh. S. Bach

Sechs Sonaten für Violine

Partita III (E-Dur) Präludio



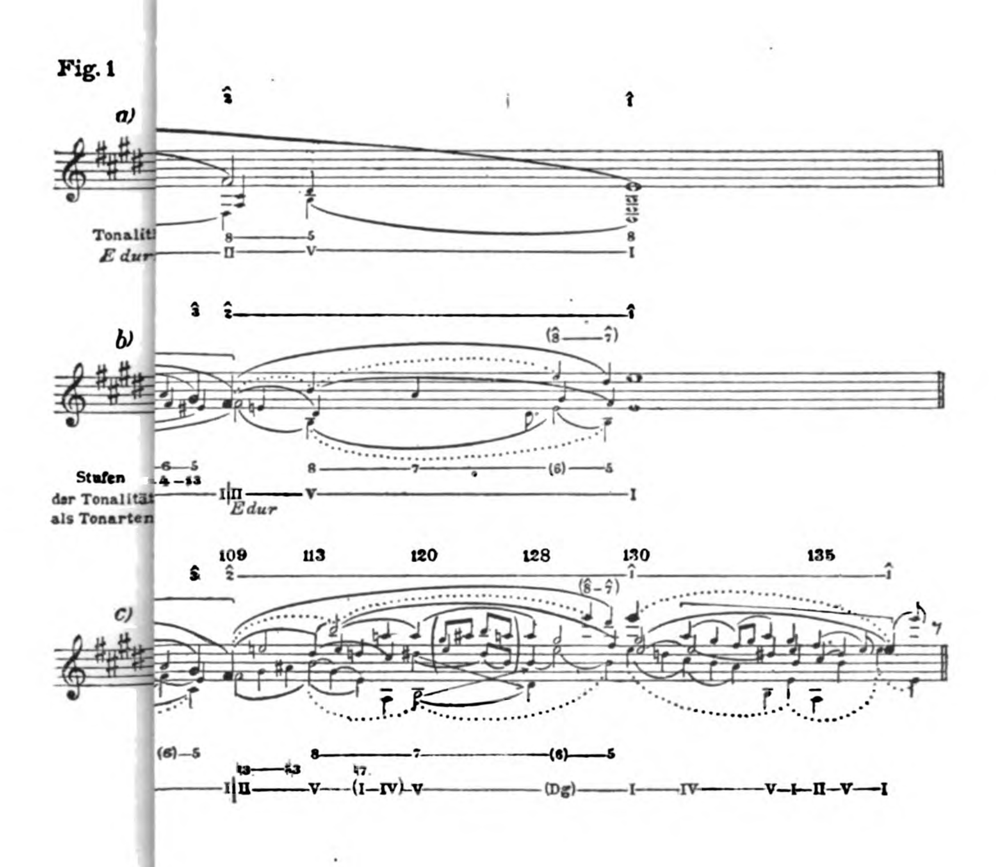
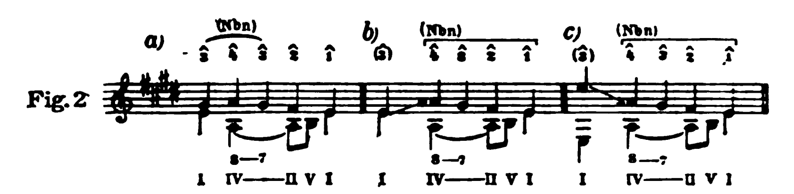


Fig. 1
a)
Tonalit
E dur
b)
Stufen
der Tonalität
als Tonarten
E dur
c)
109
113
120
128
130
135



Der Tonraum des Stückes[1]) ist die volle Urlinie-Oktave des Durklanges E. Die Stimmführungsprolongationen sind in der beigehefteten Figur 1 ersichtlich.

Die Urlinie-Oktave wird hier nicht, wie in den meisten Fällen, durch die Quint geteilt, sondern durch Terzzüge, siehe bei a), eine Teilung, deren Sinn so zu verstehen ist:



Bei a) dieser Figur liegt die Auskomponierung von $\hat{3}$—$\hat{2}$—$\hat{1}$ vor, bei der die $\hat{4}$ wie eine Nebennote wirkt; trotz dem Quartsprung besteht die selbe Wirkung auch bei b), da die $\hat{3}$ vom Tonikaklang und der $\hat{1}$ abgeleitet wird; bei c) endlich tritt an Stelle des Quartsprunges aufwärts ein Quintsprung abwärts, ohne den ursprünglichen Sinn bei a) zu ändern. Immerhin aber bewirken die Sprünge bei b) und c), daß die Sekundschritten fortgehende Reihe $\hat{4}$—$\hat{1}$ sich nun auch als ein Quartmotiv im besonderen abhebt[2]).

Demgemäß deutet schon die Urlinie des Präludiums das Quartmotiv $\hat{4}$—$\hat{1}$ an und wir werden sehen, wie Bach dieses Motiv auch in den Diminutionen verwertet.

Sämtliche Oktavstellungen des Ursatzes, siehe Fig. 1 a), werden durch Einschaltung von Quinten behoben.

Die erste Ausfaltung, siehe Fig. 1 b), füllt die Terzsprünge, die sich bei der Unterstimme jeweilig zwischen der Oktav- und Quintstellung des Ursatzes Fig. 1 a) ergeben haben:

Von e^1 zu gis^1 führt der Durchgang fis^1. Dieser nötigt aber auch die Oberstimme zu fis^2 fortzurücken; Oktavfolgen sind durch Einschaltung einer

---

[1]) Urlinie-Tafel in der Beilage.

[2]) Ähnlich wird zum Beispiel in Mendelssohns „Venetianisches Gondellied", vgl. „Tw.", 10. Heft, S. 25 ff. und Url.-Tf., die $\hat{4}$ im mittleren Teil, T. 21—36, durch den Quintzug abwärts (= $\hat{8}$—$\hat{7}$—$\hat{6}$—$\hat{5}$—$\hat{4}$) eingeholt; im Hinblick auf $\hat{3}$—$\hat{1}$ im ersten und letzten Teil ist auch dort die $\hat{4}$ im Grunde eine Nebennote.

Dezime vermieden, die das Chroma eis^2 mit sich bringt. Die bei der Folge fis^1—gis^1 drohenden Quinten werden durch die 5—6-Auswechslung gebannt.

Über gis^1 der Unterstimme wird fis^2 der Oberstimme zur Sept; sie eröffnet den Terzzug fis^2—dis^2 als 7—6—5. Von dis^2, der $\hat{7}$, nun rückblickend begreifen wir fis^2 im Sinne von Fig. 2a) und erkennen demgemäß auch im Quartmotiv fis^2—cis^2, siehe die erste Klammer bei b), jenes erste schon aus der Urlinie hervordringende Quartmotiv wieder, siehe Fig. 2 b) und c).

Der Terzsprung der Unterstimme cis^1—e^1 bei $\hat{6}$—$\hat{5}$ ist mit drei Quintsprüngen gefüllt, bei denen die Oktavstellung des Außensatzes eben durch die Quinten behoben wird.

Der Terzsprung der Unterstimme a—cis^1 bei $\hat{4}$—$\hat{3}$ wird, wie bei $\hat{8}$—$\hat{7}$, wieder mit einem Durchgang gefüllt. Doch werden diesmal wegen der übergreifenden Züge der Oberstimme auch Chromen bei der Unterstimme eingestellt, so daß der ganze Terzzug ein chromatisches Gepräge erhält. Im Endergebnis läuft es aber auch hier darauf hinaus, über cis^1 die Sept h^1 zu gewinnen, im gleichen Sinne wie fis^2 im ersten Abschnitt, als Nebennote und als Kopfton des Quartmotivs h^1—fis^1, siehe die zweite Klammer bei b).

Die $\hat{2}$ wird in einen Terzzug $\hat{2}$—$\hat{8}$—$\hat{7}$, fis^1—e^1—dis^1, ausgefaltet, wobei das Übergreifen zu e^2 emporführt.

Als Folge aller dieser Ausfaltungen ergibt sich die Vordergrundwirkung von Modulationen nach Cis-Moll, A-Dur, Fis-Moll und einer Rückmodulation nach E-Dur. Alle diese Tonarten fallen aber mit den Stufen der E-Dur-Tonart zusammen, siehe bei a), und werden, wie man sieht, viel besser durch die Stimmführung innerhalb der Tonalität begriffen als durch eine Verselbständigung von Tonarten. Schließlich ändert die Namengebung nichts an dem Tatbestand: wenn nur die Gliederung die richtige ist, so mag im Sinne der Tonalität nur von Stufen oder im Sinne der Vordergrundwirkung auch schon von Tonarten gesprochen werden.

Breiter schwingt sich die Diminution bei c) der Fig. 1 aus. Zunächst wird in den T. 1—29 der Tonikaklang ausgewickelt und bei dieser Gelegenheit die $\hat{1}$ durch die Oktav-Koppelung e^3—e^2 ausgedrückt. Die um eine Oktave fallende Unterstimme, geteilt durch die Quint, gibt der Oberstimme Gelegenheit, sich von gis^2 zur Nebennote a^2 zu erheben, die, vgl. Fig. 2 c), innerhalb der Terzauskomponierung gis^2—e^2 das Quartmotiv einleitet. In der neuen Diminutionswelt taucht also das Motiv Fig. 2 zum erstenmal schon in den T. 20—29 auf. Einen noch höheren Bogen, bis h^2, beschreibt die Oberstimme bei der Verbindung der nächsten Klänge in T. 29—37.

Schon im 3. Viertel des T. 37 wird fis^2 zur Sept des Grundtones gis^1 und

so stünde nun der Ausführung des Terzzuges 7—6—5 im Dienste des Quartmotivs fis^2—cis^2 nichts mehr im Wege, doch legt hier Bach, um der Sept mehr Nachdruck zu verleihen, eigens noch die Oktave gis^2 vor, von der erst die Sept im Durchgang kommt (vgl. S. 64 das zu T. 5—7 des Largo Gesagte). Es kommen so in T. 37—51 drei Züge zustande, die voneinander genau zu unterscheiden sind: der erste Terzzug fis^2—e^2—dis^2 im 1. und 2. Viertel des T. 37 dient nur der Auskomponierung von fis^2, hier ist fis^2 noch Oktavton des Grundtones fis^1; von dem dabei festzuhaltenden fis^2 wird in den T. 37—39 ein zweiter Terzzug des gleichen Inhaltes abgeleitet: hier ist fis^2 schon zur Sept des Dominantklanges geworden und das Auswerfen des Grundtones cis^1 in T. 38, der den ursprünglichen $^6_4$-Durchgang konsonierend macht, siehe „Erl." Fig. 6, gibt Gelegenheit zum Übergreifen des gis^2 zunächst als einer Quint des durchgehenden Klanges; aber erst in T. 39 wird gis^2 zum wirklichen Oktavton des Dominantklanges gis^1 und setzt endlich den Quintzug gis^2—cis^2 in Bewegung.

Der Kadenz wegen wird in den T. 39—51 dem Gis-Klang durch die Oktav-Koppelung der Unterstimme, gis^1—gis, eine größere Fülle zugeführt. In die tiefere Oktave führt der Weg über a^1 der Mittelstimme in T. 41; dem Ton a^1 kommt aber, wenn er sich auch zunächst als Sept von his gibt, gleichwohl die Wirkung einer Non im Dominantklang zu, der von ihm ausgehende Druck entspannt sich daher erst im gis^1 des T. 49.

Die Höherlegung der $\hat{5}$ und $\hat{4}$ in T. 51—59 ist leicht zu überblicken.

Die Bedeutung der $\hat{4}$ bei der IV. Stufe unterstreicht Bach geflissentlich mit der Wiederholung jener Diminution, die der $\hat{8}$ gewidmet ist, vgl. T. 9—29.

Kunstvoll ist die Ausführung des chromatischen Ganges in den T. 79—90. Der Satz, den b) an dieser Stelle zeigt, gelangt zur Umkehrung: die Oberstimme übernimmt die Chromen ais^1 und his^1, die Unterstimme dagegen die Terzzüge a^1—g^1—fis^1 und h^1—a^1—gis^1. Diese Führung der Unterstimme bringt es nun mit sich, daß in T. 87 an Stelle des eigentlichen Grundtones cis^1, siehe bei b), zuerst dessen Terz eis^1 erscheint. So wird denn in den T. 87—89 zunächst auf diese Terz der verminderte Vierklang $\sharp VII^{\natural 7}$ gestellt, dessen Verwandtschaft mit dem Dominantklang (I, 250) um so zwingender den V^7-Klang in T. 90 ff. begründet; $\sharp VII^{\natural 7}$ wird übergreifend auskomponiert.

Führt his^1 des T. 86 schließlich zu cis^2 in T. 90, so muß entsprechend auch der Kopfton des nun wieder wie in T. 37—51 in Frage kommenden Quartmotivs, siehe die zweite Klammer bei b), in der zweigestrichenen Oktave fallen, daher h^2 im T. 93. Wie das Bild bei c) zeigt, kehren in der Ausführung auch dieses Quartmotivs die gleichen drei Züge wieder:

der erste Terzzug, T. 93—100, komponiert nur den Kopfton h^2 aus, wird aber durch die Tiefer- und Höherlegung des a^2 und gis^1 in T. 93—100 gedehnt;

der zweite Terzzug, h^2—gis^2, hat seinen Kopfton in T. 93, geht aber erst in T. 102 zu Ende;

schon aber in T. 101 greift cis^3 über, das, in T. 102 zur Oktave des Dominantklanges geworden, den Quintzug cis^3—fis^1 einleitet: der Quintzug wird in T. 107—109 in der tieferen Oktave mit h^1—a^1—gis^1—fis^1 vollendet. Der Übergang in die tiefere Oktave findet in den T. 104—107 statt, wobei wie in den T. 41—51 der Zug 9—8—7 zuhilfe genommen wird.

Das Übergreifen bei dem Terzzug in den T. 109—129 wird mit einer Höherlegung schon des ersten Teil-Terzzuges verknüpft: statt fis^1—e^1—dis^1 wird fis^1—e^2—dis^2 gesetzt, so daß zuletzt e^3 als die $\hat{1}$ erreicht wird, vgl T. 1. In den T. 120—128 geht der Dominantklang von der Grundstellung zur $^6_5$-Umkehrung über, siehe die Pfeile bei c).

Was von T. 130 ab folgt, ist die letzte Auswicklung des Grundklanges; sie bringt, wie die erste in T. 1—29, das Quartmotiv von a^2 bis e^2, siehe die Klammer, dazu bei der Urlinie die Koppelung e^3—e^2 wie dort.

Die Url.-Tf. zeigt den weiteren Fortschritt der Diminutionen. Eine Brechung des E-Klanges in den T. 1—3 bindet e^3 mit e^1; an ihr fällt auf, daß sich die Terz zur Quint zurückwendet, ehe sie zum Oktavton fällt; diese Eigenheit in der Brechung steigert den Terzfall gis^2—e^2 zu einem Motiv, das somit schon im kleinsten den großen Terzzug gis^2—e^2 in T. 1—29 vordeutet. Außerdem wirkt innerhalb des neuentstandenen Motivs niederster Ordnung die Aufwärtswendung zur Quint als Anstoß zur Aufwärtsrichtung überhaupt, der schließlich in T. 7 zur zweigestrichenen Oktave emportreibt.

Vor die Terz gis^1 stellt sich in T. 3 die Nebennote; mit der ihr angeborenen Durchschlagskraft des Durchganges, siehe II 240, erzwingt a^1 nicht allein das gis^1, sondern auch den weiteren Durchgang, so daß das Motiv a^1—e^1 zustande kommt, also auch in letzter Verkleinerung jenes Quartmotiv, Fig. 2, das eine so bedeutungsvolle Rolle schon im Hintergrund spielt, siehe Fig. 1 a), b), c). In T. 4 wird ein gleiches Verfahren bei der Quint h^1 beobachtet. Die letzte Ausführung freilich schickt nicht allein cis^2 als Nebennote voraus, sondern den ganzen Quartzug e^2—h^1.

In den T. 7—9 wirkt sich der Zug zur Höhe aus. In T. 8 wird die Terz gis^2 erreicht: damit ist dem wahren Grundton e^1 gegenüber, siehe T. 3—7, die weite Lage gewonnen (siehe II², 27), die für die Diminution in den T. 9—30 nun den Spielraum einer Dezime offen läßt. In den T. 9—11 nimmt das Quartmotiv aus T. 3 wieder sein Spiel auf; der Zug von h^2 aber fällt nicht mehr bis zu e^2 hinab wie in den T. 4/5, sondern nur bis zur

Terz gis²: dadurch wird ganz im Sinne der Grundauskomponierung, siehe Fig. 1 c), vor allem die Terz gis² betont. In den T. 13—17 folgt ein Wechselspiel zweier Stimmen, von denen die höhere an gis², die tiefere an e² festhält: das Wechselspiel bekräftigt parallelistisch den Terzfall gis²—e² in T. 1/2! In der rhythmisch verkleinerten Form von Achteln wird dieses Motiv in T. 17 sogar zu einem Arpeggiomotiv ausgestaltet, mit dem nun in den T. 17—29 das ganze Quartmotiv a²—e² inhaltlich ausgedrückt wird, vgl. Fig. 1 c). Bei der Unterstimme kehrt e¹ schon in T. 29 zurück, bei der Oberstimme erscheint e², die $\hat{1}$, erst im Gefolge der nächsten Brechung in T. 30.

Einige Bemerkungen noch zu den T. 87—90: Die Url.-Tf. zeigt gegenüber Fig. 1 c) eine Höherlegung gemäß der letzten Ausführung; der Grund der Höherlegung ist darin zu suchen, daß eine unmittelbare Rückwendung von his¹ des T. 86 zu h¹ in T. 87 das Verständnis des entscheidenden Fortganges his¹—cis² in den T. 86—90 erschwert hätte. (Das Übergreifen bedient sich einer Brechung von je vier fallenden Terzen statt eines Sekundschrittes.)

In den T. 113—118 ist bei der Unterstimme der Quintzug h¹—e¹ (= V—I) bestimmend: von h¹ zu gis¹ führt ein Sprung, von gis¹ zu e¹ vermittelt ein Durchgang; der Dezimensatz wird durch eingeschaltete Quintsprünge belebt. Der dem übergreifenden Zug h²—fis² zugehörende Ton a² wird zur Sept des Dominantklanges erst in T. 120, vgl. Fig. 1 b) und c), eigens aber wird die Sept schon in T. 119 durch die Oktave vorbereitet und erhärtet: a² behält sodann Geltung bis zu T. 128.

*

Die Tonart des Präludiums begünstigt Oktav-Koppelungen (über diesen Begriff siehe S. 69); Bach bringt denn auch mehrere zur Ausführung, bei der Oberstimme e³—e² in T. 1—30 und T. 130—136, a²—a¹ in T. 59—80; bei der Unterstimme: e¹—e²—e¹ in T. 3—10—29, gis¹—gis in T. 37—50, a¹—a in T. 60—79, cis²—cis¹ in T. 90—108, h¹—h—h¹ in T. 113—120—129 und e²—e¹ in T. 130—138.

Motivwechsel finden statt:

T. 13 ff. zur Einführung des Arpeggiomotivs;

T. 29 ff. zur Modulation nach Cis-Moll;

T. 36 zur Einführung der Terzzüge;

T. 39 ff. zum Beginn des Quintzuges gis²—cis²;

T. 43 ff. zum Arpeggio;

T. 51 ff. zur Modulation nach A-Dur;

T. 59 ff. zur Wiederholung der Motive von T 9 wegen der IV. Stufe;

T. 79 ff. wegen der Modulation nach Fis-Moll;

T. 94 ff. wegen der Tieferlegung;
T. 109 wegen der letzten Kadenz, Motiv wie in T. 3—4;
T. 113 ff. wegen 8—7;
T. 119 ff. zur Feststellung der 7;
T. 123 wieder wegen 8—7;
T. 130 wegen der Schlußkadenz.

*

Von Bach selbst stammt eine Bearbeitung dieses Präludiums her als Instrumental-Einleitung zur Rathswahl-Cantate „Wir danken dir, Gott, wir danken dir", in einer Transposition nach D-Dur für die Orgel mit Begleitung des Orchesters (Streichorchester, 2 Oboen, 3 Trompeten, Pauken). Sie bestätigt authentisch die oben niedergelegte Auffassung von der Stimmführung im Original. Gleichzeitig erbringt sie den Beweis, daß das Original einer weiteren Klarstellung nicht bedarf, daher auch jede Bearbeitung in diesem Sinne überflüssig ist, was aber nicht hindert, eine Bearbeitung dennoch zu versuchen. Wenn, wie eben im vorliegenden Falle, ein Bach Urheber des Originals und der Bearbeitung ist, kommen Widersprüche zwischen beiden gewiß nicht vor. Nicht ein Tongang erscheint in der Bearbeitung, der nicht schon im Original der Violin-Sonate enthalten wäre[3]), gleichwohl atmet die Bearbeitung auch eigenes Leben.

Die Motive der Bearbeitung leiten ihre Rhythmik von der in T. 1 ab (𝄾 ♪♪♪♪♪), so zum Beispiel die Bässe in den T. 10—11, 12—13, 17 ff., 29 ff., 33 ff., 41 (!), 105—106, 113 ff.; 133 und 137. Der Baß führt auch mehrere neue Oktav-Koppelungen aus, sie sind leicht zu erkennen.

3) Mit Recht bemerkt Kirnberger („Die Kunst des reinen Satzes in der Musik", 1774, I., 176):

„Noch schwerer ist es, ohne die geringste Begleitung einen einfachen Gesang so harmonisch zu schreiben, daß es nicht möglich sei, eine Stimme ohne Fehler beizufügen: nicht einmal zu rechnen, daß die hinzugefügte Stimme höchst unsingbar und ungeschickt sein würde. In dieser Art hat man von J. S. Bach ohne einiges Accompagnement 6 Sonaten für die Violin und 6 für das Violoncell. Es ist aber hier nur die Rede von den Stücken die einstimmig gesetzt sind."

Ihn mißversteht aber Spitta, wenn er (I., 706) sagt: „... hat doch Bach durch seine eignen Ueberarbeitungen den Weg gewiesen" und dazu in einer Fußnote:

„Und dadurch seines Schülers Kirnberger merkwürdige Behauptung, man könne zu den Violin- und Violoncellsoli keine Stimme hinzusetzen, ohne Harmoniefehler zu machen, selbst widerlegt."

Kirnberger spricht von obligaten Stimmenwegen, Spitta denkt offenbar an Motive, was aber zweierlei ist. Man kann auf Grund des von Bach gedachten obligaten Satzes gewiß noch viele neue Motive hinzuerfinden, aber damit wäre jenen obligaten Wegen kein neuer hinzugefügt, so gründlich sind die Satzmöglichkeiten ausgeschöpft.

Desgleichen findet sich ein neuer Motivwechsel vor in den T. 10—11, 17 ff., 51, 114, 119, 123.

Einige Stellen der Bearbeitung sollen besonders hervorgehoben werden: In den T. 79—87 führt der Baß den chromatischen Durchgang in einer Oktave vollständig durch, im Original liegen die beiden Chromen eine Oktave höher.

In den T. 87—89 werden die Grundtöne der übergreifenden Züge ausgeworfen, sie ändern aber nichts an dem Sinn der Taktgruppe.

Die Tieferlegung in den T. 94—99 wird als solche durch Pausen des Basses bestätigt!

Auch in den T. 105—108, besonders in den T. 107—108, werden die Grundtöne ähnlich wie in den T. 87—89 ausgeworfen, doch hebt das die Einheit des Stimmführungszuges 8—7—6—5 nicht auf, siehe Fig. 1 c).

In T. 127 wird gegen die Abwärts-Terzsprünge der höheren Stimmen ein Durchgang aufwärts in Sekundschritten geführt, dreistimmig und in $\frac{6}{4}$-Klängen, siehe II^2, 185. Beide Durchgänge, der springende wie der melodisch in Sekundschritten fortgehende, heben um so kräftiger den eigentlich gedachten Sekundschritt e^2—dis^2 der Oberstimme hervor, wobei freilich dis^2 durch dis^1 der Unterstimme ersetzt wird.

*

An der Hand der Bachschen Bearbeitung sei noch zu Fragen der Textkritik Stellung genommen. Daß in T. 94 das letzte Sechzehntel eis^2 zu lauten hat, nicht e^2, geht nicht nur aus der Bearbeitung hervor, die eis^1 bringt, sondern vor allem aus dem Sinn der Stimmführung, wonach eis^2 zu fis^2 fortgeht, nicht zu d^2, so daß von einem übermäßigen Sekundschritt (eis^2—d^2) nicht die Rede sein kann.

Schwieriger ist die Entscheidung in T. 129, wo das 4. Sechzehntel des 2. Viertels in manchen Ausgaben als gis^2 — wie in der Gesamtausgabe — in manchen aber als a^2 — so auch in Bachs Bearbeitung — gesetzt ist. Für a^2 statt gis^2 sprechen folgende Gründe: erstens wird die Vierklangaufrollung des 1. Viertels nur mit a^2 im letzten Sechzehntel des 2. Viertels parallelistisch erwidert; zweitens würde gis^2 einen Terzzug schon im 2. Viertel herbeiführen (fis^2—a^2) und dadurch dem Terzzug a^2—gis^2—fis^2 im 3. Viertel die entscheidende Bedeutung nehmen.

*

Ein Blick noch auf Schumanns Bearbeitung: Im Gegensatz zu Bach schließt Schumann die Motive seines Bearbeitungssatzes in rhythmischer Hin-

sicht an das im 4. Achtel des T. 3 einsetzende Motiv an. Zu Füllzwecken verwendet er häufig auch das Motiv des T. 1, zum Beispiel in T. 29 ff., T. 43, 45 usw. In T. 94 verstößt Schumann gegen den Sinn der Stimmführung, wenn er im 2. und 3. Viertel die Oberstimme mit gis^2—fis^2 statt mit a^2—gis^2 führt (vgl. die Url.-Tf.), doch findet er schon in T. 95 zu Bach heim. Öfter läßt Schumann die Bässe liegen, statt sie, wie Bach es tut, in Bewegung auszufalten, siehe zum Beispiel die T. 99 ff., 113 ff.

*

In der gleichen Weise wie zum Largo habe ich auch zu diesem Stück die Zeichen für den Vortrag in die Url.Tf. eingetragen. Die wenigen von Bach überlieferten Zeichen beziehen sich auf sogenannte Echowirkungen, sie sind mit größerem Druck hervorgehoben.

Die eigenartige Gliederung der Form in diesem Stücke, siehe Fig. 2, so wie die unausgesetzte Bewegung in Sechzehnteln scheinen einen Wechsel dynamischer Zustände überhaupt auszuschließen (siehe unten die Literatur) und doch, wer den Inhalt richtig erfaßt hat, wird nicht überrascht sein zu sehen, daß auch der besonderen Form dieses E-Dur-Präludiums die Dynamik sich noch entsprechend anzuschmiegen weiß.

Der erste Abschnitt, T. 1—51, der die Folge $\hat{8}$—$\hat{7}$—$\hat{6}$ bringt, beginnt im Forte. Gewiß ist deshalb der dynamische Zustand auch in der ganzen Gruppe T. 1—28 durchaus der eines Forte, aber abgesehen von den f-p-Gegensätzen, die Bach als Echowirkungen anzeigt, fordert die Erhebung von gis^2 zur Nebennote a^2 in T. 17—20 ein Krescendo, wie denn auch in der Folge jedem ⁀7—6-Vorhalt ein stärkerer Druck bei der Dissonanz, ein Abzug bei der Konsonanz zukommt. Man sieht, das Forte ist so wenig wie das Piano eine für die vorgeschriebene Dauer gleichbleibende Tonstärke! Nach vollständiger Abwicklung des ersten Klanges setzt in T. 29 unmittelbar auf das Forte ein Piano ein; dieses erst macht für die Folge ein breites Krescendo bis zum Forte hin möglich, das dem Terzanstieg e^1—gis in den T. 29—37 (im Sinne des Vordergrundes dem Zuge III—V in Cis-Moll), sodann in den T. 37 ff. den durch die große Klammer zusammengefaßten Zügen 7—6—5 und 8—7—6—5 dient. Das Krescendo beginnt in T. 36, wo der Terzzug h^2—gis^2 im 2. und 3. Viertel die kommenden Terzzüge fis^2—dis^2 ankündigt. In T. 43, wo die Unterstimme mit gis die Oktav-Koppelung vollzieht, ist wohl das echte Forte am Platz; es wird nur in den folgenden Takten, gemäß Bachs Anweisung, durch Echowirkungen schattiert.

Dazu kommen Innenschattierungen niederer Ordnung, entsprechend den Diminutionen niederer Ordnung. So ist in T. 32 das in Cis-Moll undiatonisch

durchgehende d^2 zu betonen. In T. 39, 40 und 41 ist je ein sf im Dienste der 8, 7 und 9 am Platze.

Der nächste der Folge $\hat{6}$—$\hat{5}$—$\hat{4}$ gewidmete Abschnitt T. 51—58 trägt zwar das Gepräge eines anhaltenden Fortezustandes, doch auch hier bedingt der Klangwechsel von zwei zu zwei Takten eine Auffrischung des Forte. (Beethoven pflegt in solchen Fällen in mehr oder weniger großen Abständen mehrere f-Zeichen zu setzen.) Daraus ergibt sich, daß die je zweiten Takte unmerklich nachlassen.

Der dritte Abschnitt T. 59—109, der $\hat{4}$—$\hat{3}$—$\hat{2}$ führt, beginnt mit einer Aufrollung des A-Klanges, T. 59—79, die dynamisch in der gleichen Weise wie die erste des E-Klanges in den T. 9—29 zu halten ist. Und wieder auch wie im ersten Abschnitt zeigt die Grunddynamik in der Folge die Bewegung piano—crescendo—forte, und zwar ähnlich auch im Dienste des Terzanstieges a—cis^1 in den T. 79—90 und der beiden Züge 7—6—5 und 8—7—6—5 in in T. 93—109.

Zu Innenschattierungen gibt die ♮7 in T. 82 Veranlassung und ebenso die 7 in T. 86. Ein eigenes Krescendo schließt sodann die Gruppe der T. 87—93 zusammen, es führt zur Sept h^2 in T. 93, die als Kopfton des ersten 7—6—5-Zuges besonderen Ausdruck fordert. Der Anfang der Tieferlegung in T. 94 ist durch ein Piano besonders anzumerken, doch schon in T. 97 beginnt sich, mit der Veränderung des Diminutionsmotivs niederster Ordnung, ein neues Krescendo zu regen, das in das allgemeine Krescendo der Grunddynamik einmündet. Auch in den T. 102, 103, 104 gehört zu 8, 7 und 9 ein sf, wie in den T. 39, 40, 41.

Der letzte Abschnitt ($\hat{2}$—$\hat{1}$) bringt ebenfalls eine vom Piano über Krescendo zum Forte verlaufende Dynamik. Das Krescendo setzt zu Beginn des zweiten übergreifenden Zuges in T. 114 ein.

Innenschattierungen sind anzubringen in T. 120—124 wegen des neuerlichen Ausholens zu a^2 als der 7 in T. 124 und eine eigene Piano-Krescendo-Bewegung in den T. 125—130 wegen der wieder neuen breiten Auskomponierung dieser Sept.

Auch durch die letzte Gruppe T. 130 ff. geht nur eine Steigerung durch, die den Terzzug sowie das darin eingeschlossene Quartmotiv in einem Atem ausdrückt; sie hat insbesondere die erste Stufenrunde in den T. 130—134 zu überwinden, die lediglich im Dienste von gis^2—a^2—gis^2 steht.

*

Spitta widmet in seinem Bach-Buch den Violin- und Cello-Sonaten eine recht umfängliche Betrachtung. Ohne daß ich irgendwie seine nach einer

anderen Richtung hin gewiß unschätzbaren Verdienste herabsetzen wollte, muß ich dennoch sagen, daß er dem rein musikalischen Inhalt der Stücke nicht einmal nahe kommt. (Kein Zweifel, daß sich dadurch auch seine Urteile über die historischen Kunstzusammenhänge verschieben, doch sei deren Überprüfung auf Grund verbesserten Hörens anderen überlassen.) Er schreibt I, 678:

„Es läßt sich an der hervorstechenden Eigenthümlichkeit der Bachschen Violincompositionen, an ihrer Vielstimmigkeit, an gewissen Arten der Figuration, an der obligaten Einflechtung eines zweiten oder mehrer Instrumente leicht bemerken, daß ihr Stil zum Theile nicht aus dem Wesen der Geige hervorgewachsen ist. Auch hier den Einfluß des in Bach übermächtigen Orgelstils anzunehmen, der alles, was in seinen Bereich kam, sich unerbittlich unterwarf, liegt zu nahe, als daß man es unterlassen könnte."

Richtiger wäre gewesen, wenn Spitta den Orgel- wie den Violinstil Bachs zwar als besondere, aber gleichgeordnete Provinzen seines allgemeinen Kunststils aufgefaßt hätte, da sie beide, trotz so vielen gemeinsamen Merkmalen allgemeiner Art, gleichwohl aufs treueste aus den besonderen Eigenschaften der betreffenden Instrumente herausgeholt sind[4]). Gerade aus Bachs vielen Bearbeitungen kann man entnehmen, wie er jedem Instrument das gibt, was ihm gehört, weshalb diese Arbeiten auch zur Entscheidung wichtiger Stilfragen heranzuziehen wären[5]).

Zwischen den beiden folgenden Äußerungen Spittas klafft ein Widerspruch; er schreibt I, 678:

„... aber jedenfalls konnte nur der solche Werke erfinden, der um die äußersten Gränzen der Leistungsfähigkeit des Instrumentes Bescheid wußte. Einen solchen Bescheid holt sich aber Niemand bei der theoretischen Speculation, sondern allein vom praktischen Probiren."

und I, 709:

„Die Art, in welcher Bach Violine und Violoncell als allein stehende Instrumente behandelte, mußte sich natürlich ändern, sobald durch Hinzutreten eines andern, stützenden Instruments alle die Kunstmittel zur Verdeutlichung der Harmonie fortfielen, die, mochten sie mit noch so meisterlicher Geschicklichkeit gehandhabt werden, doch nicht immer den Schein des Gezwungenen ganz fern halten konnten."

Entweder ist es so, daß Bach das Wesen der Geige wirklich erfaßt hat, oder es liegt nur an Spittas noch mangelhaftem Erfassen des Inhaltes, wenn er hier und dort „Gezwungenes" hört. Jedenfalls hängen die letzten Worte mit dem Grundgedanken zusammen, den er I, 678 und 679, vorträgt:

---

[4]) Vgl. „Beitrag zur Ornamentik", S. 7 und 8.

[5]) Vgl. „Tw.", 4., S. 6.

„... sodann aber, daß die Deutschen gegen Ende des 17. Jahrhunderts, in Ausführung und Erfindung sonst den italiänischen Violinspielern weit nachstehend, grade die vielstimmige Technik mit besonderer Energie cultivirt zu haben scheinen, was für ihr zunächst mehr nach harmonischer Fülle als melodischer Klarheit strebendes Wesen ganz bezeichnend ist..."

„... Ob er einen Vorgänger in dieser isolirten Behandlung eines Streichinstruments gehabt hat, weiß ich nicht, möchte es aber fast bezweifeln, da die allgemein maßgebenden Italiäner trotz aller Künste doch das gesangreiche einstimmige Spiel immer in den Vordergrund stellten, welches ohne stützende Harmonie die Hälfte der beabsichtigten Wirkung einbüßte."

Der Gegensatz der italienischen zur deutschen Musik ist hier denn doch zu oberflächlich gefaßt. Beinahe ist es so, als würde Spitta zwischen „harmonischer Fülle" und „melodischer Klarheit" einen von vornherein unvermeidlichen Gegensatz behaupten. Mehr harmonischer Fülle muß nicht unbedingt die melodische Klarheit beeinträchtigen, da alle Melodie Auskomponierung von Klängen ist, somit die Auskomponierung von mehr Klängen zugleich auch mehr Melodie bedeuten müßte! Die Selbsttäuschung Spittas rührt davon her, daß er die Melodie der italienischen Zeitgenossen Bachs leichter überblickt und faßt, weil sie[6]) weniger Klänge auskomponiert, einfachere Spannungen und Stimmführungszüge aufweist, dagegen versagt, wo ein Bach seine Melodien bildet, das heißt: innerhalb einer überragenden Dreiklangauskomponierung Durchgang um Durchgang schafft (eben den Hauptstoff der Melodie: alle Melodie ist Durchgang, siehe „Erl." Fig. 1—6), die dissonanten Durchgänge meist in konsonante verwandelt und so unaufhörlich Innenklänge auskomponiert, bei denen die Oberstimme alles ursprünglich Vertikal-Harmonische ins Melodisch-Horizontale wandelt. Ohne weiteres könnte man sagen, daß auch Bachs Melodie völlig im Sinne einer italienischen gehört werden könnte, ja müßte, wenn man erst gleichsam das Ohrfeld einengte und nur kleinere Abschnitte eines Bachschen Werkes zum Vergleich mit den italienischen heranzöge — die Schwierigkeit beginnt ja erst dort, wo Bach die Grenzen der italienischen Melodiebildung an Umfang und Kunst der Spannungen überschreitet, ohne freilich an melodischer Klarheit einzubüßen.

Zum Largo im besonderen erklärt Spitta I, 688:

„Die C-Dur-Sonate hat an dieser Stelle ein eben so ausdrucksvolles Largo in F-Dur, das sich aber in ununterbrochenem Zuge ausspricht."

Damit will er das Stück als einteilig hinstellen, und zwar im Gegensatz zum C-Dur-Andante der Solo-Sonate II in A-Moll, dem er, offenbar wegen des ausdrücklich gesetzten Wiederholungszeichens, eine zweiteilige Liedform zu-

[6]) Vgl. „Erläuterungen", S. 201.

spricht. Wir wissen aber, daß auch das Largo zweiteilig ist, da die tonale V. Stufe in T. 8 (C-Dur im Sinne des Vordergrundes) die tonale II. Stufe in T. 10 ff. (G-Moll im Sinne des Vordergrundes) an teilender Kraft überragt. Die ununterbrochene Fortführung des Inhaltes braucht nicht in Widerspruch zur inneren Gliederung zu stehen.

Zum E-Dur-Präludium äußert sich Spitta I, 707:

„An der Spitze der dritten Partie (E-Dur) steht ein unablässig in Sechzehnteln bald laufendes, bald arpeggirendes ungemein frisches Praeludium. Die Claviersuiten mit einem Praeludium einzuleiten, war nichts seltenes. Daß hier eine Stilübertragung stattgefunden hat, wird durch des Componisten eignes Thun bezeugt, der später den Satz, für obligate Orgel mit Orchester arrangirt und nach D-Dur transponirt, als Instrumentaleinleitung einer Rathswahlcantate von 1731 voranschickte."

Der Form des Präludiums erwähnt Spitta nicht, hält aber Bachs Übertragung für die Orgel mit Orchester mehr als billig schon für eine Stilübertragung. Dem Präludium für Violine Solo merkt man in keinem Ton an, daß es sich an Inhalt und Form nicht genügte, vgl. oben S. 82, daß es dem Wesen der Geige widerspräche und gewissermaßen einer Art instrumentaler Seelenwanderung sehnend entgegenharrte.

Albert Schweitzer bemerkt in seinem Bach-Buch S. 357:

„Auch in seinen für Tasteninstrumente bestimmten Werken verleugnet er den Violinisten nicht. Im Gegenteil; dieser macht sich auf jeder Seite bemerkbar. Die Eigentümlichkeit des Bachschen Klavier- und Orgelstils besteht gerade darin, daß er die Tasteninstrumente in die Phrasierungs- und Modulationsfähigkeit der Bogeninstrumente hineinzwingt. Im Grunde erfand er alles für ein Idealinstrument, das von den Tasteninstrumenten die Möglichkeit des polyphonen Spiels hatte und mit den andern die Vorteile der Tonerzeugung durch die Bogenführung teilte. So kam er dazu, auch mehrstimmig für ein einzelnes Bogeninstrument zu schreiben."

Schweitzers Standpunkt ist somit dem Spittas entgegengesetzt, der, siehe oben, Bachs Violinstil grundsätzlich vom Orgelstil abzuleiten neigt. Immerhin aber bedeutet es schon einen Schritt in der Richtung zur Wahrheit, wenn Schweitzer zuletzt von einem gewissen „Idealinstrument" spricht. Noch einen Schritt vorwärts und es hätte sich auch dieses erübrigt. Die Musik ist eine unteilbare Materie, die sich in ihrem Wesen, das heißt in der horizontalen Auswicklung vertikaler Vorstellungen und in den daraus abgeleiteten Gliederungen immer gleichbleibt, mag es was immer für ein Instrument sein, dessen sie sich zum Zweck der Auskomponierung bedient. Wenn die Erkenntnis von der Einheit der musikalischen Materie nicht allgemein durchdringt, so liegt das

daran, daß die Musiker, indem sie sich dem Klavier oder der Orgel, der Geige oder dem Cello, der Flöte, dem Horn usw. verschreiben, sich sofort auf den angeblich besonderen Stil ihrer Instrumente einschwören, und das wieder hat seinen Grund darin, daß es den meisten Musikern mitten im Lebenskampf an Zeit gebricht, vielleicht aber auch im allgemeinen an Fähigkeit, über das von ihnen gepflegte Instrument hinauszuschauen und die ewigen Gesetze der Musik sich anzueignen, die über allen Instrumenten und allen besonderen Stilen schweben[7]). Der gleichen Täuschung, vielleicht auch aus den gleichen Gründen, verfallen die Musikschriftsteller. In einem gewissen Sinne hätten also beide recht, Spitta und Schweitzer, wenn sie im Orgel- auch einen Violinstil und umgekehrt im Violin- auch den Orgelstil wiederzuerkennen glauben; gerade weil sie einander widersprechen, erhärten sie unbewußt den einzig wahren Tatbestand, der lautet: ob orgel-, klavier- oder geigenmäßig, ist die Musik überall vor allem Musik (wenn sie gut ist) und durch ihre gemeinsamen Merkmale sind alle Instrumentbesonderheiten weit mehr gebunden als durch die verschiedene Beschaffenheit der Werkzeuge voneinander getrennt. Und möchte schon an ein „Idealinstrument" gedacht werden, das gewissermaßen allen wirklichen zugrunde liegt, so wäre als solches der menschliche Gesang anzusprechen, der als das natürlichste Kunstwerkzeug alle Diminutionen und Stimmführungsprolongationen mit seiner Seele, mit den Gesetzen seines Vortrages erfüllt, mögen sie noch so entwickelt sein und auf welchen Instrumenten immer ausgeführt werden; vgl. II[1], 17, hier S. 44. Das wird auch durch die Geschichte der Musik bestätigt.

An einer anderen Stelle schreibt Schweitzer (S. 360):

„Daß der reale Genuß dieser Werke hinter dem idealen merklich zurückbleibt, ist eine Erfahrung, die wohl keinem Hörer erspart geblieben ist. Vieles in diesen Sonaten kann auch der beste Spieler nicht ohne Härten wiedergeben. Besonders störend wirkt das Arpeggieren der Akkorde. Auch die vollendetste Kunst ist unvermögend, hier ein gewisses Mißbehagen zu bannen. Ein arpeggiertes polyphones Spiel ist und bleibt eben ein Unding."

„Die Frage, ob Bach in diesen Kompositionen nicht die Grenzen des künstlerisch Möglichen überschritten hat, ist also wohl berechtigt. Er hätte in diesem Falle gegen seine Grundsätze gehandelt, da er sonst immer darauf bedacht ist, einem Instrumente nur solche Aufgaben zu stellen, deren Lösung reine, klangliche Befriedigung gewährt."

Die Erfahrung der Hörer darf in dieser Frage überhaupt keine Rolle spielen, am allerwenigsten als Beweis gegen Bach, denn wenn schon der Geiger den

---

[7]) Vgl. „Chromatische Fantasie", S. 45; Erläuterungsausgabe „op. 110", S. 30.

Inhalt des Solostückes in der Regel mißversteht — wie wir unten sehen werden, nimmt dies auch Schweitzer an —, wie sollte der Hörer sich über das Stück ein Urteil bilden können? Spieler und Hörer scheitern ja schon daran, daß sie Anfang und Ende einer horizontalen Klangauswicklung noch nicht erfassen, viel weniger die größeren Zusammenhänge sämtlicher Auskomponierungen, so daß das Arpeggieren der Akkorde an dem „Mißbehagen" der Hörer die allergeringste Schuld trägt. Ferner: ehe man auch nur die Frage stellt, ob nicht Bach etwa „die Grenzen des künstlerisch Möglichen überschritten habe", müßte man dessen sicher sein, daß man Bachs Gedanken auch wirklich folgen kann. Hat man die Wahl zwischen Bach und sich, so rate ich jedermann, wer immer es sei, mehr Vertrauen zu Bach als zu sich zu haben! Die Sünde wider den heiligen Geist eines Bach wird gewiß nicht gutgemacht durch eine Wendung wie diese (S. 367):

„Entstanden sind diese Sonaten zu Cöthen. Wie klein erscheinen doch daneben die Werke Corellis und der andern italienischen Geigenkomponisten, zu deren Füßen der Weimarer Bach noch gesessen hatte!"

„Bachs Sonaten stellen wie die Beethovenschen Gemütszustände und innere Erlebnisse dar, aber so, daß an Stelle der Leidenschaft die Kraft tritt. Ob er in Schmerz oder in mystisches Träumen versunken ist: immer erfaßt Bach sich selbst wieder in einem straffen, fugierten Schlußsatz."

„Der Schmerz wiegt vor. Fast möchte man glauben, daß Bach diese Werke unter dem Eindruck des Verlustes seiner ersten Frau geschrieben hat."

Wenn schon einmal Vergleiche angestellt werden, so darf man angesichts der Solosonaten von Bach sagen, daß sie nicht nur die von Corelli und die anderer Geigenkomponisten überragen, sondern daß sie in alle Zukunft von niemand erreicht, geschweige übertroffen werden können, genau so wie die Orgelwerke. Auch die Orgel ist die ewige Witwe nach Bach! Wohl demjenigen, der diese Überzeugung aus Bachs Inhalt schöpft; denjenigen aber, der sich des Inhaltes noch nicht zu bemächtigen fähig ist, mag die Vorstellung einer Bach-Ewigkeit vorerst zur echten Demut erziehen, aus der sich dann der edle Trieb entwickeln mag, Bach auf seinen Wegen zu folgen. Wie fern aber Schweitzer von Bach noch steht, ersieht man am besten aus seinen Auslassungen zum Vortrag der Bachschen Solosonaten (S. 368):

„Es will scheinen, als ob viele unserer Violinisten diese Sonaten ‚sentimental' statt in Bachschem Sinne ‚ausdrucksvoll' spielten..."

„Was sollen die piano, mezzoforte und forte, mit denen die meisten unserer Spieler und manche Herausgeber diese Sonaten ausstatten? Der Musiker müßte noch geboren werden, der einem andern überzeugend klar machen könnte, wo in den einzelnen Stücken die Abschnitte liegen, an denen das

piano das forte ablöst oder umgekehrt, oder wo die Linie beginnt und endigt, die unser Crescendo- oder Decrescendozeichen fordert."

Mit Verlaub: Der von Schweitzer ersehnte Musiker ist den Deutschen schon geboren worden, Sebastian Bach selbst ist es ja! Welcher Musiker kann deutlicher einen Inhalt gliedern, Linien beginnen und endigen, welcher Musiker handhabt auch all die übrigen Kunstmittel überzeugender als dieses von allen Himmeln umleuchtete Genie, das seinesgleichen unter keiner Zone, in keinem Volk der Welt hat — und doch, nicht einmal das begreift man noch, daß es offenbar nicht an ihm liegen kann, wenn sein Werk nicht „überzeugend" klar genug ist! Und wenn auch ich, im Dienst eines Bach-Werkes, hier noch so genau die Deutung des Ursatzes und des daraus abgeleiteten Vordergrundes, den Nachweis der Gliederungen, Auswicklungen und der Einzelzüge bringe — was in aller Welt schützte auch mich wider diejenigen, die, weil sie nicht folgen wollen oder können, sich's doch nicht nehmen ließen, zu behaupten, ich hätte es ihnen nicht überzeugend klargemacht. Läge es an mir oder an ihnen?

Schweitzer fährt fort (S. 369):

„Natürlich bleiben hier die selbstverständlichen Echowirkungen und der angezeigte Gegensatz eines Pianothemas in dem einen Part zu dem Tuttithema in dem andern außer Frage. Wie will man zum Beispiel den ersten Satz der H-Moll oder den der E-Dur-Sonate mit Nuançen beleben? Wie will man in dem Andante der ersten Sonate bald schwach, bald stark spielen? Weil diese Abwechslung in dem Aufbau der Bachschen Stücke nicht begründet ist, kann sie nur dazu dienen, einen gewissen Eindruck der Unruhe und Ziellosigkeit in dem Hörer wachzurufen."

Welchen Vortrag das E-Dur-Präludium fordert, habe ich oben gezeigt. Wer aber, wie Schweitzer, behauptet, daß dynamische Schattierungen — Echowirkungen kommen als zu geringfügig hier nicht in Frage — „in dem Aufbau der Bachschen Stücke nicht begründet" sind, müßte ja vorerst erweisen, daß er diesen Aufbau kennt. Diesen Beweis bleibt mir Schweitzer schuldig. Würde er den Aufbau wirklich kennen, es fiele ihm nicht ein zu zweifeln, daß zu dem besonderen Aufbau eines Stückes von Bach jeweilig dessen besonderer Abguß im Element der Dynamik gehört. Müßte er sich doch auch vergegenwärtigen, daß — um auf das E-Dur-Präludium zurückzukommen — durch Bachs Bearbeitung mittelbar ein bestimmter Beweis für einen ganz bestimmten Aufbau gegeben ist, sofern die Art, wie die Instrumente und ihre Motive wechseln, ebenfalls den Aufbau enthüllt und bestätigt. Seine Ausführungen verstärkt endlich Schweitzer durch nachstehende Schlüsse (S. 369):

„In der Hauptsache ist es also angebracht, die einzelnen Stücke der Violinsonaten alle in gleichmäßiger Klangstärke auszuführen. Das will nicht

heißen, daß sie monoton zu spielen sind. Deklamatorische Nuancen, die sich innerhalb der Grenzen der betreffenden Klangschattierung halten, müssen das Detail hier ebenso lebendig herausbringen wie in den Klavierwerken."

Meinen früheren Widerlegungen füge ich hier nur noch hinzu: „Das Detail" bleibt so lange ein Verlegenheitsbegriff, so lange es nicht als das bestimmte Detail einer bestimmten übergeordneten Einheit erwiesen wird. Details an sich gibt es nicht, nur im Zusammenhang mit einem Ganzen, dessen Teil es eben ist. Aber dieses Ganze leugnet ja Schweitzer, man höre nur (S. 369):

„Aber architektonische, die große Linienführung betreffende Abwechslungen sind in dieser Musik kaum aufzuzeigen; unsere moderne Gefühlsdynamik würde also den Plan der Stücke verwischen und eine falsche Vorstellung von dem Zusammenwirken der drei obligaten Stimmen hervorrufen."

Zwar spricht hier Schweitzer von einer großen Linienführung, auch von einem Plan der Stücke, doch bestreitet er anderseits die Architektur, was eben daher kommt, daß er sich bei jenen großen Worten offenbar nichts Bestimmtes gedacht hat. Auch weiß ich nicht, was Schweitzer unter einer modernen Gefühlsdynamik verstehen mag, aber es muß genügen zu wissen, daß auch zu einem Bachschen Inhalt eine Gefühlsdynamik gehört, die ihn trägt und ausdrückt, genau so, wie zum Beispiel zu einem Stück von Chopin, wo allerdings, bedingt durch den Unterschied des Inhaltes, wieder eine andere Gefühlsdynamik am Platz ist.

Schweitzer macht sich eine falsche Vorstellung vom Inhalt einer Bachschen Solosonate, wenn er ihn lediglich als ein „Zusammenwirken der drei obligaten Stimmen" auffaßt. Immer drückt sich die horizontale Auswicklung vertikaler Intervalle durch einen obligaten Stimmengang aus, das versteht sich, aber die jeweilige Besonderheit eines Stückes ist weit mehr durch die bestimmt gegebene besondere Auswicklung der obligaten Stimmen bedingt. Man könnte sich einen gewissen obligaten Ablauf auch durch zahllose andere Diminutionen und Motive ausgedrückt denken, siehe Seite 192, dann würde aber jede andere Auskomponierung wieder eine andere Dynamik erfordern. Zu einer bestimmten Auskomponierung gehört nur die eine bestimmte Gefühlsdynamik, ihr diese abzustreiten hieße den Inhalt überhaupt abstreiten. Schweitzer schließt seinen Gedankengang wie folgt (S. 369):

„Man versuche es, diese Sonaten so vorzutragen, daß man nur auf die lebhafte und plastische Herausarbeitung des Details und auf eine großzügige Deklamation bedacht ist und die Abwechslung dem lebendigen Zusammenwirken der Stimmen überläßt. Der unmittelbare Eindruck, den die Stücke auf diese Weise hervorbringen, wird schon für die Richtigkeit des Prinzips sprechen."

„Was das Tempo betrifft, so werden die Andantesätze gewöhnlich etwas zu langsam, die Allegros viel zu schnell genommen."

Nur dem letzten Satz stimme ich bei, alles andere glaube ich schon oben widerlegt zu haben.

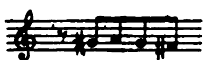
In einem Werke des Berner Professors Ernst Kurth, betitelt: „Grundlagen des Linearen Kontrapunkts" (1917), wird in der Beweisführung für einen neuen, „linearen" Kontrapunkt den Solosonaten Bachs fast die Hauptlast zugemutet. In dem Buch werden auch Stellen aus den hier abgehandelten beiden Stücken angeführt. Zum E-Dur-Präludium schreibt Kurth (S. 228):

„Analog zeigt zum Beispiel der folgende einstimmige Satzanfang, wie die Weiterspinnung eine nach Überwindung eines Höhepunktes verlaufende Bewegung aufnimmt und diese zuerst weiter bis zu einem Tiefepunkt der Entspannung abklingen läßt, um von diesem aus von neuem zu steigernder Formung zu entwickeln, zum Beispiel: (Zitat der T. 1—10.)

„Die belebte, abwärtsstürzende Bewegung des Themas findet die Auswirkung ihrer lebendigen Energie zunächst durch eine um eine weitere Oktave (Ton e des dritten Taktes) abwärts führende Fortspinnung, der eine langgedehnte, in mehreren Phasen sich entwickelnde Liniensteigerung in einem (wieder genau bis zum ursprünglichen Gipfelton e leitenden) Ausgleich der Bewegungen folgt."

Kurth erklärt nicht, weshalb der „Ausgleich der Bewegungen" hier gerade zwischen diesem „Höhepunkt" und diesem „Tiefepunkt" stattfindet; die Dreiklangbrechung in T. 1 nennt er bloß „den einstimmigen Satzanfang", erhebt diesen sogar zu einem „Thema", ohne auch dieses zu begründen und nimmt für die Folge nur eine „Weiterspinnung nach dem Thema" an. Trotz all den vielen Worten und Bezeichnungen bleibt daher das im Beispiel angeführte musikalische Ereignis noch immer gleichsam musikalisch namenlos, denn hier ist die Rede durchaus nicht von der gegebenen „Weiterspinnung", sondern offenbar von irgend einer beliebigen. An einer anderen Stelle (S. 242):

„Der dritte Takt, der mit der Auflösung der Themenbewegung in das Belebungsmaß der raschesten Teile vom Thema, der Sechzehntel, beginnt, zeigt bereits ein solches Hereinspielen eines Anklanges aus dem Thema, indem unter dem wiederholt angetönten h die Viertelbewegung



durchbricht. Das Vorleuchten des Themas ist aber im Laufe der ganzen freien Fortspinnung wahrzunehmen; immer wieder verdichten sich die Züge der gleichförmig in Sechzehnteln entwickelten Bewegung zu Annäherungsformen an das Thema, die bald deutlicher vorbrechen, bald ins Unbestimmte ver-

fließen. So verläuft nach reicheren Differenzierungen die Bewegung in den Takten 29/30 des Satzes folgendermaßen: (Zitat) die akkordlichen Konturen des Themas (in Umkehrung und Verkleinerung) wieder andeutend (zweites und drittes Taktviertel). Diese Bewegungsart führt unmerklich und allmählich in Bildungen über, die kaum mehr, oder nur mehr in fern anklingender Annäherung, mit den thematischen Zügen zusammenhängen, wie Takt 39—41: (Zitat) dann wieder in klarere Abhängigkeit der Formung vom Thema einmündend, wie Takt 43 ff. Eine spätere Stelle (Takt 85—88) des Satzes zeigt wieder jene Kunst eines allmählichen Übergehens aus einer vom Thema noch abhängigen Linienführung in freie Weiterbildung: (Zitat)

„In solchen und ähnlichen Übergangserscheinungen ist durch den ganzen Satz eine oft nur mehr ganz lockere und doch charakteristische Abhängigkeit vom Thema zu verspüren, bis in die Schlußtakte hinein: (Zitat)

„Es ist sogar bei dieser Art der motivischen Annäherungen nicht einmal wie bei der mehrstimmig imitatorischen Technik immer möglich, eine der mit typischen Umgestaltungsweisen und bestimmtem technischem Ausdruck zu kennzeichnenden motivischen Verarbeitungsweisen, wie zum Beispiel Umkehrung, Verkleinerung, Vergrößerung etc., bei den jeweiligen Veränderungen und thematischen Anklängen als das vorliegende Verfahren festzulegen; charakteristisch für die alte Linienkunst ist eine oft viel vagere Unbestimmtheit der thematischen Annäherungen. Der Grundzug der alten Linienkunst ist wie in allem auch hinsichtlich des Widerspiegelns vereinheitlichender thematisch-motivischer Züge eine in allgemeineren Erscheinungen beruhende Kunst der Übergänge, die oft genug in ihren subtilen Feinheiten mehr zu erfühlen als in technischen Spezialformen auszuprägen und zu formulieren ist."

Mehrmals spricht hier Kurth deutlich aus, daß sich Bachs Melodik, von wenigen „motivischen Annäherungen und Verarbeitungsweisen" abgesehen, eigentlich in Unbestimmtheiten ergehe, in einer verfließenden Linie, deren Übergänge nicht immer genau zu erfassen sind.

Zu den T. 1—3 des Largo schreibt Kurth (S. 229):

„Im Thema erst ein ansteigender, dann ein sinkender Bewegungszug; letzteren führt die Fortspinnung zunächst bis zu einem Tiefepunkt ($\bar{d}$) weiter, von hier an in neuen Spannungsentwicklungen zur Höhe drängend."

Auch hier kehren die Worte „ansteigen", „sinken", „Bewegungszug", „Fortspinnung", „neue Spannungsentwicklungen" wieder, aber mit keinem Worte wird erwähnt, welchem Ziele alle diese Bewegung zustrebt, weshalb sie gerade diese Grenzen innehält, weshalb der Inhalt der ersten drei Viertel in T. 1 zum Thema erhoben wird, weshalb gerade d^1 als Tiefepunkt gilt, wo doch die Oberstimme in Wahrheit nur bis f^1 reicht und der Terzzug f^1—d^1

nur dazu verwendet wird, durch Verbindung der Ober- mit der Unterstimme füllende Sechzehntel zu erzielen.

Dieses ständige geflissentliche Ausweichen vor jeglicher Bestimmtheit in Begriff und Wort ergibt sich dem Verfasser aus seiner Grundanschauung, daß die Melodik („Linie", „Ausspinnung") eine selbsttätige Kraft sei, die sich, jenseits von einer naturbestimmten, grundlegenden vertikalen Vorstellung, ihre Ziele und Grenzen in Höhe und Tiefe, Berg und Tal usw. selbst setzt. Freilich führt Kurth in seinen Liniendeutungen je nach der Verlegenheit auch vertikale Begriffe durch Hintertürchen heran, so wie sie nur aber (seiner Meinung nach) ihre Schuldigkeit getan haben, vergißt er sie, leugnet sie, und so pendelt seine Deutung ständig zwischen Zugeben und Leugnen klanglicher Grundlagen und bleibt im Unbestimmten wie der Grundgedanke überhaupt. Schließlich aber überantwortet er die Linie, wenn sie sich seinem Erfassen durchaus entzieht, kurz und bündig dem „Erfühlen", als einer letzten unwiderlegbaren, selbst das Unbestimmte bestimmt entscheidenden Instanz, als bedeuteten ihm Erfassen und Erfühlen nicht schon von vornherein das gleiche.

Die Bewegung als solche brauchte wahrlich nicht erst durch Kurth entdeckt zu werden. Daß das Leben Leben ist und zeugt, daß Bewegung Bewegung ist und zeugt, daß alles Leben Bewegung ist und alle Bewegung Leben, daß jede Kunst, Poesie, Malerei, Musik usw., jede Menschentätigkeit bis zum untergeordnetsten Handwerk hinab Bewegung ist, wird alle Zeit von allen als selbstverständlich vorausgesetzt. Wozu dient es also, mit solchem Aufwand vor allem die Bewegung als die angeblich allein treibende Kraft der Musik festzustellen? Gilt es denn nicht vielmehr, die in allen menschlichen Tätigkeiten sich äußernden Bewegungen in ihrer Besonderheit, das heißt in ihrer bestimmten Auswirkung aufzuzeigen, wie sie jeder Stoff in anderer Weise fordert?

Die Bewegung in der Musik ist mehr als Bewegung an sich, sie ist eine bestimmte Bewegung. Die Bestimmtheit der Bewegung rührt davon her, daß sie jederzeit einen bestimmten Klang erfüllt. Die Bestimmtheit des Klanges aber hat die Natur uns geschenkt, und so geht nun vom bestimmten Dreiklang der Natur, der vertikaler Art ist und deshalb von der Quart nichts weiß (I, 51), die entscheidende Bestimmtheit jener Bewegung aus, die im besonderen der Inhalt der Musik ist. Erst durch eine erlesene, künstlerisch bewußt in bestimmten Grenzen gehaltene Bewegung hat sich ja die Musik aus ihrer ursprünglich ziellos fließenden Bewegung zur Kunst erhoben.

Bei der Entzifferung von Bachschem Inhalt ist Kurth von den Lehrbüchern begreiflicherweise im Stich gelassen worden. Die Art, wie dort die Verbindung von Klängen gelehrt wird, ist so außer jedem Zusammenhang mit künstlerischem Schaffen und Hören (I, 223), mit einer wirklichen Stimmführung

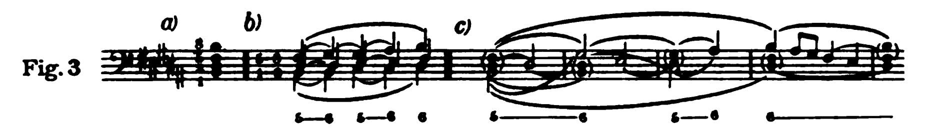
im Urzustand, in Prolongationen, den Zügen aller Art, den Terz-, Quart-, Quintzügen usw., daß es nicht wundernehmen kann, wenn das Ohr darüber die Fähigkeit einbüßt, Bachschen Klangauswicklungen (Horizontalisierungen) zu folgen. Aber auch aus eigenem fand Kurth offenbar die Kraft des Ohres nicht, jene horizontalen Erfüllungen vertikaler Klangvorstellungen zu erfassen, zumal die eine in die andere übergeht, mit wechselnder Bedeutung im Sinne von Über- und Unterordnung, je nach dem Klang und der Stimmführungschicht, deren Bahn man eben verfolgt. Statt durch das Ohr entschied nun Kurth seine Zweifel ganz einfach durch das Auge: hier gehen die Töne auf-, dort abwärts (andere Richtungen gibt es aber auch nicht) und flugs war die Theorie von der Bewegung an sich aufgestellt, die auf einen Höhe-, einen Tiefepunkt usw. zielt.

Sein erstes Wort, S. 1, ist: „Melodie ist Bewegung." Und diese wieder nennt er bald „strömende Kraft", bald „Bewegungsenergie", „Bewegungsphase", „Kraftlinie" usw. — Worte, Worte, die weder über die Bewegung an sich etwas aussagen, noch über die besondere in der Musik oder gar die bestimmte in dem gegebenen Kunstwerk. Aus diesem Grundirrtum ergaben sich weitere zahllose Irrtümer, die zu verfolgen wohl niemand schwerfallen wird. Nur ein Beispiel aus Kurths Buch sei hier noch angeführt, um den Fehler der Betrachtungsweise nachdrücklich vor Augen zu führen (S. 45):

„So ist, um einen Einzelfall herauszuheben, zum Beispiel das Thema der H-Dur-Fuge aus dem zweiten Teil von Bachs ‚Wohltemperirten Klavier' eines der großartigsten Beispiele von künstlerischer Wirkungskraft, die aus dem Leitton gewonnen wird:

Der Formsinn dieses Themas liegt in seiner steil und jäh aufwärts gerichteten Bewegungsenergie; sie liegt schon der ersten (mit e abschließenden) Linienphase, die mit dem Ton gis gipfelt, zugrunde, einer Motivbildung, die sich im Bewegungszug eines hochstrebenden Bogens erspannt; die gleiche motivische Bildung wiederholt sich, in neu ausholendem Anschwung, mit den nächsten beiden Takten, bis zum Oktavton des Anfangs, h, aufwärts treibend: die in zweimaligem Anschwung zu diesem Gipfelton hinandringende Energie des ganzen thematischen Bewegungszuges erhält hierbei mit der Kulmination der Gesamtsteigerung in dem (über einen Halbtakt gedehnten) Leittonzustand des Tones ‚ais' eine solche Konzentration der melodischen Intensität und Verschärfung der aufwärts gerichteten Bewegungsspannung, daß die steile Einmündung in den Höhepunkt des Themas wie eine leuchtende Spitze herauszublitzen scheint."

Gegen diese Deutung setze ich die meine:



Hier liegt die Erfüllung des Dur-Dreiklanges H vor, siehe bei a). Diesmal beliebt es Bach, die Auskomponierung auf den Wegen des obligaten dreistimmigen Satzes zu leiten, wie das Bild bei b) zeigt. Die Oberstimme durchmißt den Quartraum des Klanges von fis bis h — der Quartraum ist ein durchaus Bestimmtes, eine größere Stimmführungseinheit, die auch Kurths „Leittonspannung" in sich enthält — und die Unterstimme legt den Terzzug H—dis zurück. Um im Durchgang den Ausgleich zwischen den vier Tönen des Quartzuges und den drei Tönen des Terzzuges herbeizuführen, um auch die 5—5-Folgen zu vermeiden, die durch die gerade Bewegung beider Züge drohen, wird die 5—6-Auswechslung zuhilfe genommen. Ist meine Erklärung, frage ich, nicht einfacher als die von Kurth? Drückt sie sich nicht deutlicher über den Ursprung des Themas aus, nicht anregender auch über die Auskomponierung, das ist die melodische Bewegung, siehe bei c)? Freilich könnte sie Kurth schwerer erscheinen als seine eigene der Unbestimmtheiten — spräche das aber schon gegen die überlegene Einfachheit meiner Deutung? Ich weiß, daß die Erwähnung von Terz- und Quart- und Quintzügen vorläufig noch abschreckt, nur weil diese Stimmführungseinheiten das Ohr zur Bestimmtheit verpflichten und das Gefühl erst gelten lassen, bis das Ohr zu hören gelernt hat. Ich sage: vorläufig, zweifle auch, ob es je anders werden könnte. Denn, wer weiß nicht, daß die Menschen von Ewigkeit und Unendlichkeit, von Sehnsucht und Freiheit, von Liebe und Freundschaft so viel und so leidenschaftlich sprechen, nur weil sie mit diesen Begriffen nichts Bestimmtes verbinden! Hätte der Mensch, statt durch die biblischen Jahre, wirklich durch die Ewigkeit zu schreiten, wahrlich er würde die Ewigkeit dann weniger im Munde führen. Sieht man, wie den Menschen meist nur das genehm ist, was sie zu gar nichts verpflichtet, zu nichts im Tun, zu nichts im Denken, also leichter als jede Tat fällt, so wird man wohl den Wahn aufgeben, sie könnten je einmal Bach wirklich so hören, wie er komponiert hat. Lessings Sinngedicht[8]) abwandelnd könnte gesagt werden: Bachs Musik will weniger erhoben und besser gehört sein.

---

[8]) Wer wird nicht einen Klopstock loben?
Doch wird ihn jeder lesen? — Nein.
Wir wollen weniger erhoben,
Und fleißiger gelesen seyn.

Hätte nur Kurth, wie Schumann, den Einfall gehabt, eine Art Klavierauszug oder eine Bearbeitung irgend einer Solosonate zu verfertigen, er hätte auf die Klangerfüllungen stoßen, sie in Rechnung ziehen müssen, oder sein Satz wäre widersinnig ausgefallen. Die Klangerfüllungen machen ihm unüberwindliche Schwierigkeiten. Ich entsinne mich fast keines Beispieles unter den hunderten in seinem Buch, das richtig gehört und richtig wiedergegeben wäre. Unter einer unrichtigen Wiedergabe der Klänge verstehe ich hier aber durchaus nicht eine nur durch den Unterschied von Theorien bedingte. Denn keine Theorie- und Nomenklatur-Verschiedenheit darf Ursache davon sein, daß zwei Musiker an einer bestimmten Stelle schon in der Fassung des vertikalen Klanges auseinandergehen. Dazu brauchte man nicht einmal noch irgend eine Theorie überhaupt, diese mag hinterher kommen oder auch nicht.

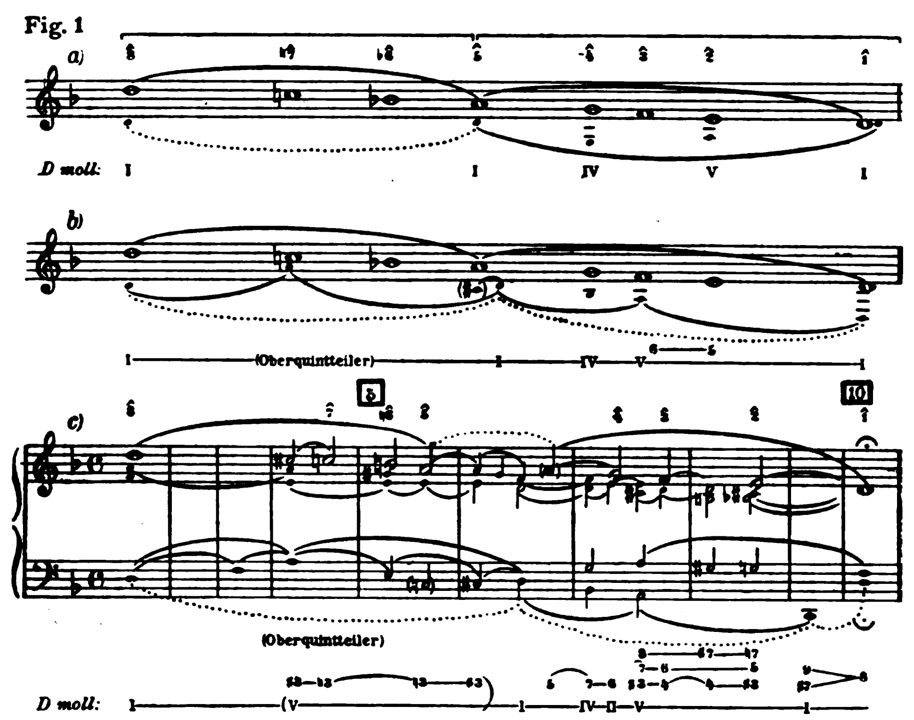
Kurths Buch ist aus der Kunst-Ohnmacht der Gegenwart entstanden, inmitten eines Geschlechtes, das, weil es wahre Kunst noch gar nicht kunstmäßig hören kann, das eigene Vakuum auch in der Kunst zu sehen vermeint und nun für seine Aufgabe erklärt, dieses Vakuum mit seiner neuen Kunst auszufüllen. Doch sehr bald wird man sich überzeugen, daß die deutsche Musik bis in die letzten Tage der Menschheit kein Kunst-Vakuum mehr haben kann, wenn sie Meister wie Bach schon hatte. Diese Meister werden alle Zeiten ausfüllen, und was immer den künftigen Geschlechtern hervorzubringen beschieden sein mag, es wird die Sorge nicht bannen, ob sie nicht noch immer zu tief unter jenen Meistern stehen.

Über den professoralen einstimmigen, „linear" verlaufenden Kontrapunkt Kurths siegt leicht der Kontrapunkt, der Bach in Theorie und Komposition leitete. Ein so schlechter Musiker, wie das Buch Kurths ihn erscheinen läßt, war Bach gewiß nicht.

Joh. S. Bach

Zwölf kleine Präludien, Nr. 6

Der Ursatz dieses Präludiums[1]) ist bei a) der Fig. 1 zu sehen:



Die Urlinie nimmt die ganze Moll-Oktave D in Anspruch und gliedert sich fallend in zwei Züge, den Quartzug $\hat{8}$—$\hat{5}$ und den Quintzug $\hat{5}$—$\hat{1}$. Die Einheit des Quartzuges wird durch den einen Grundton der I. Stufe, die des Quintzuges durch die Einheit des Stufenkreises I—IV—V—I gestützt.

Das Bild bei b) zeigt die ersten Ausfaltungen der Unterstimme. Zunächst wird die I. Stufe durch den Quintton geteilt (Oberquintteiler), der die ursprünglich dissonierende $\hat{7}$, c^2, zu einer Konsonanz macht, siehe „Erl." Fig. 6. Eine Brechung des Oberquintteilers führt sodann zu dessen großer Terz, die der rein äolischen ♮ $\hat{7}$ (c) den durentliehenen Leitton cis (Bd. I, 59) entgegenstellt. Die $\hat{4}$ wird, statt auf den Grundton, auf den geschmeidigeren Sextakkord der IV. Stufe gebracht. Die bei dem Fortgang zur V. Stufe nun drohenden Quinten $\begin{matrix} f^1—e^1 \\ b—a \end{matrix}$ werden durch die Zuteilung des f^1 ($\hat{3}$) an die

[1]) Urlinie-Tafel in der Beilage.

V. Stufe behoben, vgl. „Erl." Fig. 4 c), die den ursprünglichen Durchgang in eine Wechselnote (6—5) verwandelt. Zugleich zielen die Wege der Unterstimme auf die Oktav-Koppelung d-D (über diesen Behelf der Synthese bei den Meistern siehe S. 69) und damit hängt die Höherlegung des Oberquintteilers zusammen, die die tiefere Lage der V. Stufe, A, schont, denn erst dieser Grundton ist berufen, die Oktave der Unterstimme zu teilen und auf das letzte D vorzubereiten.

Weitere Fortschritte zeigt die Prolongation bei c). Zum Oberquintteiler a des T. 4 würde die $\hat{6}$, h^1 in T. 5, eine Dissonanz gemacht haben, deshalb wird in den T. 4—6 der Oberquintteiler in sich selbst wieder durch die Oberquint e geteilt, die nun die $\hat{6}$ zu einer Konsonanz (Quint) macht. (Die Abwärtsbrechung des Oberquintteilers, a—e—cis, erwidert so die vorausgegangene Aufwärtsbrechung des Grundklanges d—f—a.) Außerdem mußte wegen des Teilers e die diatonische $\hat{6}$, siehe b^1 bei a) und b), in h^1 verwandelt werden, so daß der Quartzug ($\hat{8}$—$\hat{5}$) durch die große Sext „dorisches" Gepräge erhält, siehe I, 70. Doch sehen wir gerade an diesem Beispiel am besten, was es mit so einem angeblich dorischen Zug für eine Bewandtnis hat: eine einfache Brechung des Oberquintteilers kann, wie eben hier, Ursache davon sein! Die Ausfaltung im Dienste der $\hat{4}$—$\hat{3}$—$\hat{2}$ ist nichts anderes als eine Nebennotenbewegung der Terz, siehe II^2 251, und „Erl." Fig. 7, begleitet von 7—6—5 (den $\hat{4}$—$\hat{3}$—$\hat{2}$) und von 8—7.

Die Urlinie-Tafel zeigt das Motiv der Diminution bei der Oberstimme Ein fallender Sextzug ist es, umfassend den Quartzug d^2—a^1 und den Terzzug a^1—f^1, bei dem aber der Terzzug durch eine eingeschobene Nebennote der Tonzahl nach ebenfalls einen Quartzug vorstellt, siehe die beiden Klammern in T. 1. Der Spitzenton des ersten Quartzuges, d^2, setzt in einem schwachen Sechzehntel ein, das verpflichtet nun auch den zweiten zu Ähnlichem; daher erscheint die Nebennote b^1 im zweiten Sechzehntel des 2. Viertels, fordert aber eine Vergrößerung, wenn nicht anders auch der zweite Quartzug in den gleichen Trab der Sechzehntel fallen soll. Im Dienste der Vergrößerung bedeuten das 3. und 4. Sechzehntel des 2. Viertels demnach nur Füllsel, doch haben sie die Aufgabe, die bei der Umkehrung der Stimmen in T. 2 und an der Wende der T. 4/5 sich ergebenden Quinten durch Gegenbewegung zu beheben. Im Mordent bei a^1 des 3. Viertels birgt sich eine Nachahmung dieses Füllsels:

Fig. 2


Ob sich im Abwärts des Sextzuges der fallende Oktavzug der Urlinie spiegelt, muß für immer ein Geheimnis des Schöpfungsaugenblickes bleiben,

auch der Komponist hätte nicht vermocht, es ans Licht des Bewußtseins zu bringen.

In T. 2 folgt die Wiederholung des Sextzuges aus dem Oktavton.

Der dritte Sextzug in T. 3 setzt im Quintton a^2 ein; da dies aber noch über f der Unterstimme geschieht, von dem der Oberquintteiler erst zu gewinnen war, siehe T. 4, bleibt der Einsatz, auch mit dem Quintton an der Spitze, noch der I. Stufe verhaftet. Dieser Einsatz geht mit cis^2 im 1. Viertel des T. 4 gerade in dem Augenblick zu Ende, da die Unterstimme den Grundton des Oberquintteilers anschlägt. Die dem Dur-System (hier D-Dur) entlehnte große Terz des A-Klanges (siehe I, 113) kündigt somit zum voraus die Rückwendung zum Tonikaklang an, als dessen Teiler er auftritt, siehe das 4. Viertel in T. 6. Ein anderes aber ist die Moll-Fassung des 4. Sextzuges in T. 4—5. Denn galt es die beiden Sextzüge vom Tonikaton d aus, siehe T. 1—2, ebenso zweimal aus dem Quintton a zu beantworten, so war, nachdem in T. 4 der Grundton A endlich erreicht worden, die Gelegenheit zum zweiten Sextzug von a aus erst recht günstig. Nur mußte jetzt, anders als in T. 3, der motivische Parallelismus streng beobachtet, also das Moll des ersten Sextzuges in T. 1 auch mit Moll beantwortet werden. (Hier liegt der Ursprung der Diatonie überhaupt, siehe I, 65.) So erklären sich c^2 im 4. Viertel des T. 4 und c bei der Unterstimme zum Abschluß des 4. Sextzuges im 3. Viertel des T. 5. Um aber in T. 4 cis^2 zu c^2 hinüberzuleiten, führt Bach eine Nebennotenbewegung aus, cis^2—d^2—c^2, die den eigentlich chromatischen Schritt in einen diatonischen verwandelt[2]), vgl. „Erl." Fig. 8.

So mag denn auch dieses Präludium lehren, daß die Anordnung von Nachahmungen bei einem Meister wie Seb. Bach nur scheinbar irgend welchen Gesetzen der Fuge oder der angewandten Fugenform gehorcht, daß sie sich vielmehr nur aus dem Gang der Urlinie und der zu ihr gehörenden Auskomponierungen der Unterstimme ergibt[3]).

Auf den Endton des vierten Sextzuges in T. 5 fällt die $\hat{5}$; nun muß ihr noch gemäß Fig. 1 a) der Grundton der I. Stufe zurückgewonnen werden. Hiebei leistet Dienste sowohl ein Terzzug bei der Unterstimme, e—cis, der wieder die große Terz des Oberquintteilers heranbringt, siehe Fig. 1 b, sowie ein Terzzug bei der Oberstimme, a^1—f^1, der die Ausfaltung der Unterstimme begleitet. (Der erstgenannte Terzzug der Unterstimme stammt vom zweiten Quartzug des vorangegangenen Sextzuges, f—c in T. 4—5, der im Grunde, siehe oben, für den Terzzug e—c steht.) Am Ende des T. 6 versteht sich

[2]) Siehe „Tw.", 5., S. 3.
[3]) Siehe „Tw.", 5., S. 5.

also die $\hat{5}$ als Quint der I. Stufe. (Daß nicht f^1, sondern a^1 die Oberstimme vorstellt, geht aus dem nachfolgenden Satz ⌒7—6 ⌒7—6 hervor.)

Die Diminution in T. 7, die die $\hat{4}$ und $\hat{3}$ bringt, verwendet das erste Sechzehntel-Quartstück des Sextzuges, siehe T. 1. Welcher Weg bei dem Fortgang der $\hat{3}$ zur $\hat{2}$ eigentlich zu nehmen war, zeigt Fig. 1; Bach aber verknüpft, um die $\hat{1}$ auf die Höhe des Ausgangstones d^2 zu bringen, mit dem Fortgang zur $\hat{2}$ eine Höherlegung, siehe e^2 im 4. Viertel des vorletzten Taktes. Diese geht nach dem Übergreifplan, Fig. 3 a), vor sich:

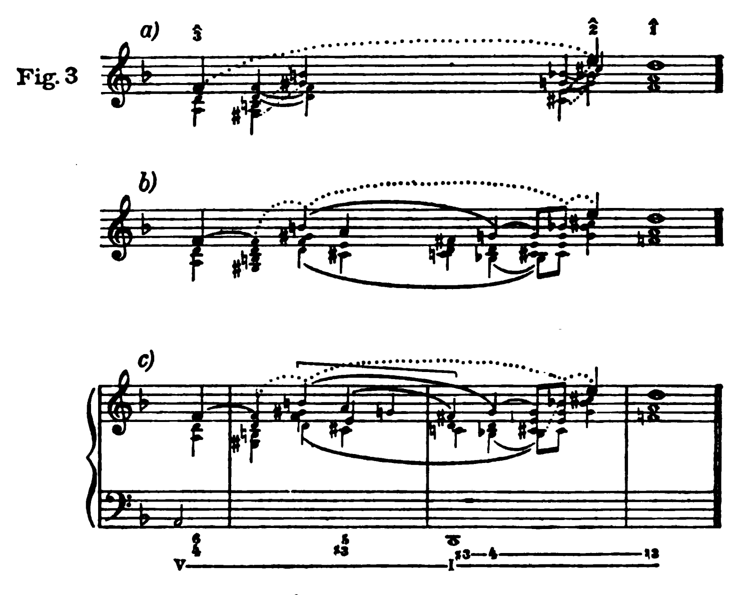


Fig. 3 b) zeigt den Terzzug h^1—a^1—g^1, der die unmittelbaren chromatischen Schritte bei den mittleren Klängen der Höherlegung, siehe h^1—b^1 und gis^1—g^1 bei a), auf dem Wege einer melodisch-diatonischen Ausfaltung behebt. Aber in diesen Terzzug wußte Bach — eine wahre Heldentat des Musiknervs! — auch noch das zweite Quartstück des Sextzuges, das in Vierteln, h^1—fis^1 (siehe die Klammer bei Fig. 3 c und in der Url.-Tf.), hineinzubauen. Er tat es, wie um die in T. 7 vorausgegangenen Sechzehntel-Quartzüge fortzusetzen und zog daraus noch den Vorteil, durch das eigentliche Kernstück, den Terzzug a^1—g^1—fis^1 (siehe den kleineren Bogen unter der Klammer in Fig. 3 c und in der Url.Tf.), den Ton a^1 als den mittleren Ton des Terzzuges h^1—g^1 (siehe Fig. 3 b) auszudrücken. Und nicht genug an dem, er nimmt die erst bei dieser Gelegenheit sich darbietende Wendung fis^1—g^1 zum Anlaß, um schon hier (T. 9) mit ♯3—4(—♮3) die satzbeschließende I. Stufe zu bringen und so die Rückung der V. Stufe im Aufstreich des

T. 7 mit einer parallelistischen Rückung auch der I. Stufe in T. 9 zu erwidern! Wenn schon entgegen dem Ursatz Fig. 1 a) die V. Stufe in allen Prolongationen die $\hat{3}$ an sich reißt, siehe Fig. 1 b), c) und die Url.-Tf., so sollte mit einer noch eindringlicheren Rückung die I. Stufe mitten in die Höherlegung der $\hat{2}$ treten, noch ehe die $\hat{1}$ erscheint. Es gibt wenige Äußerungen des menschlichen Geistes, die dieser an Tiefsinn in Plan und Ausführung ähnlich sind!

Mußte nun einmal im Zuge des Übergreifens in T. 8 das h^1 an die Spitze des Quartstückes gestellt werden — übrigens auch ein Nachklang des h^1 in T. 5 —, so wird dieser Ton an der Wende der T. 9/10 sogar mit einem parallelistischen Quartstück in Sechzehnteln wieder diatonisch ausgeglichen.

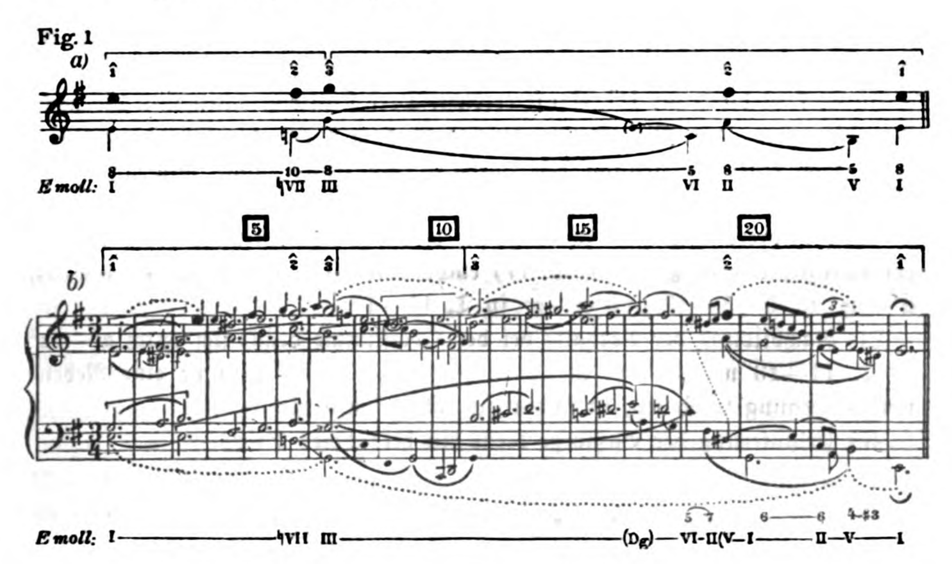
Das Präludium wird durch den Tonikaklang mit der Moll-Terz geschlossen. Das eingeklammerte Erhöhungszeichen zur Terz in der G.-A. läßt auf Zweifel des Herausgebers schließen. Dazu sei bemerkt, daß in Moll eine Nebennotenbewegung der Terz stets mit der kleinen Terz schließen muß, wenn zur Nebennote durch ein Chroma $\underset{\text{I}}{\sharp 3 - 4 - \natural 3}$ gegangen wird. Stünde beide Male ein Kreuz vor der 3, so wäre es nicht möglich, das undiatonische Chroma, das mit Leittonwirkung nur nachdrücklicher zur 4 hinüberführen will, von der Tonikaterz zu unterscheiden; mit anderen Worten: einem Chroma gegenüber muß schließlich die Diatonie recht behalten.

Ob aber Bach bei der Senkung der Oberstimme bis zu f^1 im 1. Viertel des T. 6 nicht auf die untere Grenze des ersten Sextzuges f^1 im 1. Viertel des T. 2 anspielt, ob er mit der darauf folgenden Rückwendung zu g^1 in T. 7 als gleichsam einer Nebennote an die Angliederung eines dritten und letzten Quartzuges (d^2—a^1, b^1—f^1 und g^1—d^1) denkt — das alles weiß nur der Gott der Töne.

Joh. S. Bach

Zwölf kleine Präludien, Nr. 7

Die Stimmführungsschichten dieses Präludiums[1]) sind in der folgenden Figur zu sehen:



Der Hintergrund bei a) zeigt den Raum $\hat{1}$—$\hat{3}$ des Moll-Dreiklanges E (siehe „Erl." Fig. 2), den die Urlinie zunächst steigend, dann fallend ausfüllt. Der Ursatz zeigt Oktavstellungen im steigenden wie fallenden Teil, die durch Einschaltung von Dezimen und Quinten mit Stufenwert behoben werden.

Daran sei eine allgemeine Bemerkung geknüpft: Die älteren Meister liebten es, in einer Moll-Diatonie sehr bald die Wendung zum Dur-Dreiklang der III. Stufe zu nehmen, wie eben hier. Man erkennt nun den Grund dieses Verfahrens: die III. Stufe zur $\hat{3}$ fördert die Quintfälle III—VI—II—V—I im Dienste der fallenden Urlinie $\hat{3}\ \hat{2}\ \hat{1}$, vgl. „Freier Satz".

Das Bild bei b) macht uns mit dem ersten Stand der Diminution bekannt. In T. 1—3 wird die $\hat{1}$ durch die Oktav-Koppelung e^1—e^2 ausgedrückt und die Oberstimme legt den Terzzug e^1—g^1 zurück, siehe die Klammer. An seinem Gang nehmen noch zwei Stimmen teil, die eine in Untersexten, die andere mit einer vorhaltgeschmückten Nebennotenwendung (siehe in T. 2 e^1 vor dis^1). Dieser Terzzug aufwärts ist der treibende Keim des Präludiums, die Aussaat,

[1]) Urlinie-Tafel in der Beilage.

die alle nachfolgende Ernte bestimmt[2]); er ist es, der die Urlinie von der $\hat{1}$ zur $\hat{3}$ empordrängt!

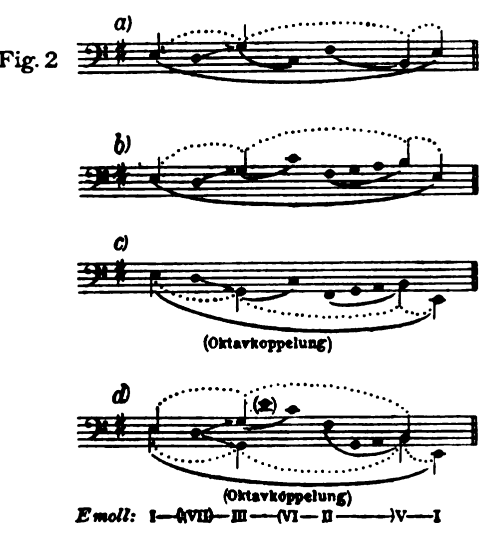
In den T. 3—6 macht eine Umkehrung Dezimen (Terzen) aus den Sexten, siehe die Klammern, und rückt die Linie bis c^2 hinauf; die ursprünglich mittlere Stimme, nun die Oberstimme, schließt sich dem neuen Terzgang mit Obersexten zur Unterstimme an, behält sogar — dieses ist wesentlich — den Schmuck der Vorhalte bei, vgl. T. 2. (Die fortlaufende Kette dieser Vorhalte ist im Grunde auf ein Übergreifen zurückzuführen, siehe „Erl." Fig. 6.)

In T. 7 ist die $\hat{3}$ zur III. Stufe erreicht. Drei Kräfte zeichnen nun die nächsten Wege vor: die Mittelstimme drängt es noch höher, die Oberstimme verlangt nach einer Fortsetzung der Vorhalte, die Unterstimme will und muß (siehe Fig. 1 a) zur VI. Stufe fortgehen.

Durch mehrere Teilschübe schwingt sich auch die Mittelstimme bis zur Höhe der Urlinie, bis zu g^2 ($\hat{3}$ in T. 17) empor: h^1—d^2 (e^2) in T. 7—9 (10), d^2—fis^2 in T. 11—13 und e^2—g^2 in T. 15—17.

Die Nachbildung der Vorhalte bei der Oberstimme drückt sich durch g^2—fis^2 in T. 11—13 und a^2—g^2 in T. 15—17 aus, die in Summe eine Nebennotenbewegung vorstellen, in Wahrheit ruht g^2 als die $\hat{3}$.

Zur Erläuterung der Baßwege diene ein besonderes Bild:



Bei a) wendet sich der Baß von der VII. zur III. Stufe quartaufwärts und fällt in Quinten III—VI und II—V; bei b) treten an Stelle dieser Quintsprünge Quartsprünge aufwärts; bei c) fällt zwar der Baß von der VII.

[2]) Vgl. „Tw.", 4., S. 22.

zur III. Stufe, behält aber im übrigen die Quartsprünge aufwärts wie bei b); bei d) endlich verbindet er die Wege b) und c): von der VII. Stufe springt er zur III. sowohl quartaufwärts wie quintabwärts (Oktavverstärkung), setzt — wie bei b) — den Weg quartaufwärts mit III—VI fort, geht aber — wie bei c) — quintabwärts mit II—V in die Tiefe, solchermaßen beiden Lagen der III. Stufe in T. 7 Erfüllung bietend. Man lerne auf die verschiedene Wirkung aller dieser Wege, besonders auf die Lage der I—III—V achten und man wird darin einen Schlüssel auch zum Inhalt finden, da ein wohlberechneter Wechsel im Auf und Nieder des Basses, der auf Oktav-Koppelungen zielt, den Meistern jederzeit ein wesentliches Kunstmittel zur Erzielung ihrer Synthese war, siehe S. 69[3]).

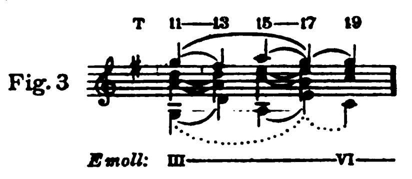
So kann sich denn auch der wahre Inhalt unseres Präludiums nur demjenigen erschließen, der den Sinn des Baßweges, Fig. 2 d), im Gegensatz zu a), b) und c) begreift. Die Wendung der III. Stufe zur VI. quartaufwärts in den T. 7—19, in T. 17 durch e^1 geteilt im Sinne des Quintzuges abwärts $\frac{\text{G—E—C}}{\text{II} \quad \text{VI}}$, erklärt sich dann leicht damit, daß dem allgemeinen Empordrängen der oberen Stimmen, siehe oben, notgedrungen auch der Baß folgen mußte. In den T. 19—22 drängt dagegen die sich senkende Oberstimme den Baß in die Tiefe, wodurch ihm eben möglich wird, auch der G-Lage des T. 7 zu entsprechen.

Mit der steigenden Mittelstimme in den T. 7—11, siehe Fig. 1 b), wird ein fallender Oktavzug, g^2—g^1, verknüpft. Dieser Oktavzug zerfällt deutlich in zwei Abschnitte: g^2—d^2 und d^2—g^1, was auch durch die Gliederung der Unterstimme (gleichsam zweimal I—IV—V—I in G-Dur) bestätigt wird. Daß wir trotz allem hier nur mit einer Auskomponierung der III. Stufe, nicht mit einer neuen Tonart zu tun haben, folgt aus dem einen Merkmal des den Urlinie-Aufstieg bedingenden und beherrschenden Aufwärtsterzzuges bei der Mittelstimme, siehe oben, besonders aber aus der Folge d^2—e^2 in den T. 9—10: der schon an dieser Stelle neu ausholende Terzzug bezeugt, obgleich er vorerst nicht zu Ende geführt wird, zumindest den ungebrochenen Aufwärtsdrang, wie er zugleich die künftige Erfüllung des Terzzuges, siehe d^2—fis^2 in den T. 11—13, andeutet. Irgendwie im Verborgensten des Tonsinnes ersteht dem Meister jener erste Terzzug T. 1—3 gleich einem Wesen von Fleisch und Blut und geht eigenartig kühn, gleichsam Klang und Stimmen überquerend, immer auf sein Ziel los. Die geheimnisvolle Unerbittlichkeit dieses Terzganges ist eins der stolzen Geniezeichen Bachs.

---

[3]) Vgl. Beethovens Skizzen zur V. Sinfonie in „Tw.", 5. Heft, S. 18.

Von g in T. 7 zu e^1 in T. 17, das den fallenden Quintzug III—VI teilt, geht die Unterstimme nicht durch eine Terz abwärts, sondern wegen der Nebennotenwendung der Oberstimme durch drei Quinten aufwärts, was zu dem gleichen Erfolg führt:



Die in den T. 17—19 ruhende $\hat{3}$, siehe Fig. 1 a), wird durch den fallenden Terzzug g^2—e^2 ausgedrückt, den die Unterstimme ebenfalls mit einem Terzzug, mit e^1—c^1, dem zweiten Stück des fallenden Quintzuges III—VI, siehe oben, begleitet. Die Einschaltung von Quintsprüngen bei der Unterstimme, die zu Vierklängen führt, hebt den grundlegenden Terzzug des Außensatzes nicht auf.

In T. 19 sinkt die VI. Stufe schon im 2. Viertel zur II., vgl. Fig. 2 d). Die Terz der VI. Stufe, das e^2 der Oberstimme im 1. Viertel, versteht sich als Sept der II. Stufe, also im Grund als eine Halbe, trotzdem darf das 2. Viertel schon für eine neue Bildung freigegeben werden, siehe II[1], S. 414, zumal die Sept e^2 durch Auswechslung zu dis im 3. Viertel des T. 19 fortgeht, siehe Em. Bach, Generalbaßlehre, 1. Kap., § 67. Die im 2. Viertel des T. 19 einsetzende Neubildung ist ein Terzzug, dis^2—fis^2, der mit seinem Aufwärts den vorausgegangenen Abwärtszug g^2—e^2 beantwortet. In den nachfolgenden beiden Takten wiederholt sich das Spiel von Ab- und Aufwärts, es führt die Oktav-Koppelung fis^2—fis^1 aus, die, im Dienste der $\hat{2}$ stehend, die erste Oktav-Koppelung bei der $\hat{1}$ erwidert.

Die Urlinie-Tafel, vgl. auch die letzte Ausführung, zeigt in den T. 1—3 eine weitere Ausfaltung der Diminution. Bach baut den entscheidenden Terzzug e^1—g^1 in eine Achtelfigur ein, siehe die Ausführung, die in drei Takten zugleich eine Nebennotenwendung der Terz, 3—4⁀4—3, ausdrückt, siehe II[2], 251, und „Erl." Fig. 7. Wesentliche Merkmale der Figur sind: die Oktavbrechung in T. 1 (e^1—e^2), ein Zug, dem auch alle spätere Diminution gehorcht; die darin enthaltene Quintbrechung, e^1—g^1—h^1 in T. 1, wird in T. 2/3 mit der Abwärtsbrechung h^1—g^1—e^1 beantwortet, siehe die kleinen Bogen unter dem größeren in der Url.-Tf.

Bei der Umkehrung in den T. 3—5 kommt die Figur in den Baß.

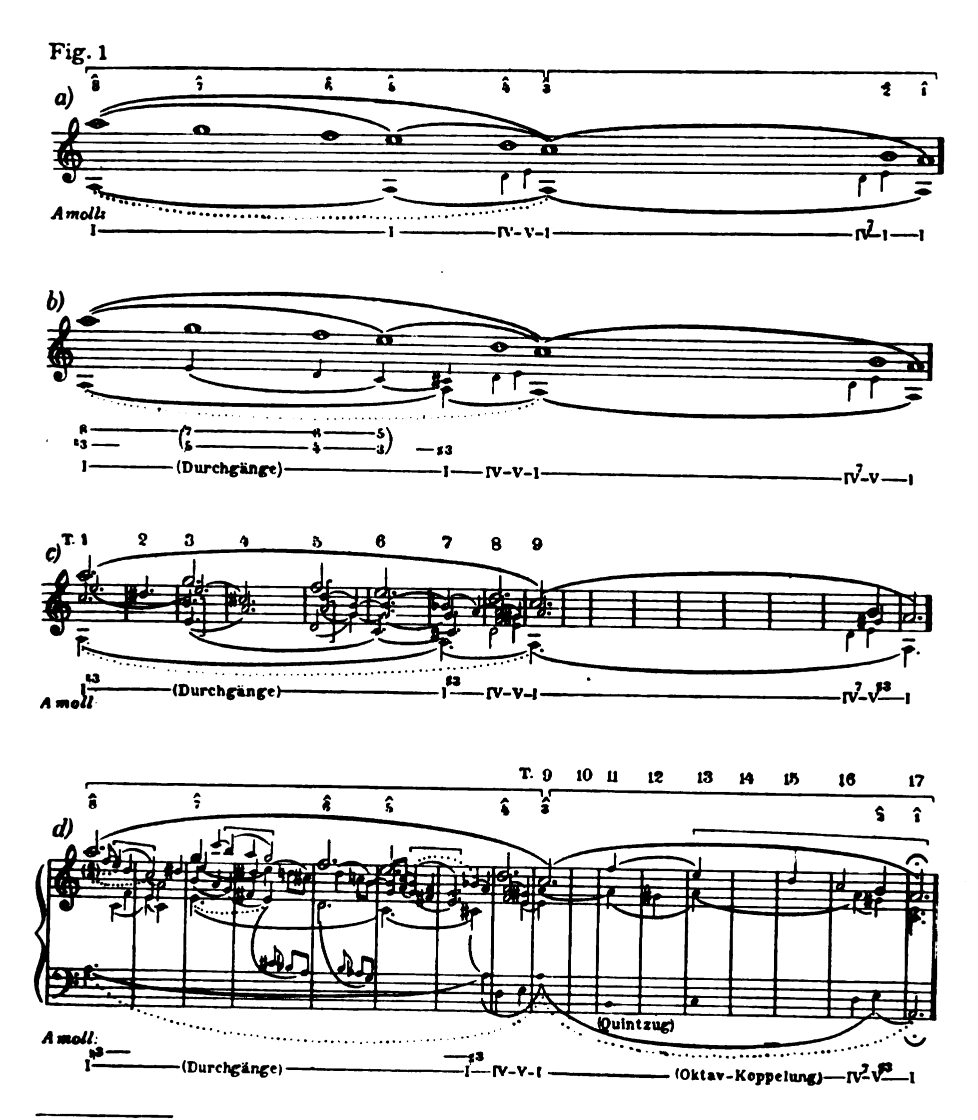
Auch die in T. 7 eintretende III. Stufe wird beim Basse durch die Wiederaufnahme der Figur T. 1—3 unterstrichen: T. 7 entspricht mit seiner Aufwärtsbrechung genau dem T. 1, dagegen wird die Abwärtsbrechung, siehe T. 2—3,

in veränderter Form durch den fallenden Quintzug d^2—g^1 in den T. 9—11 vorgestellt. Die in T. 11 sich anschließende Abwärtsbrechung in Achteln, d^2—g^2, bestätigt und erläutert diesen Zusammenhang. Von T. 12 an tritt die Gestalt des T. 2 in den Vordergrund. In der ganzen Taktgruppe T. 11—16 ist die Stimmführung genötigt, sich der 5—6-Auswechslung zu bedienen, um 5-Folgen auszuweichen, siehe die Url.-Tf. Erst in T. 20 kehrt beim Basse die Form des 1. T. wieder, siehe die Ausführung, nur eine Oktave tiefer, um die Oktav-Koppelung und den Schluß zu kennzeichnen.

Eine solche Welt von Tiefe schenkte Bach den Anfängern, den Kindern. Welche Summe von Beziehungen! Alle die einzelnen Stimmführungszüge, wie sie durch den Plan des Ganzen notwendig werden, wenden ständig einander ihre Vorteile zu, etwa wie nach dem Gesetz der kommunizierenden Röhren: der einzelne Stimmführungszug besteht nicht nur für sich allein, ist nicht nur treffend an sich, sondern fördert zugleich alle anderen. Welcher Künstler heute — und sei er auch der größte — ist nicht Anfänger vor solcher Kunst! Wie wird es schwer, ihr heute auch nur Gehör zu verschaffen!

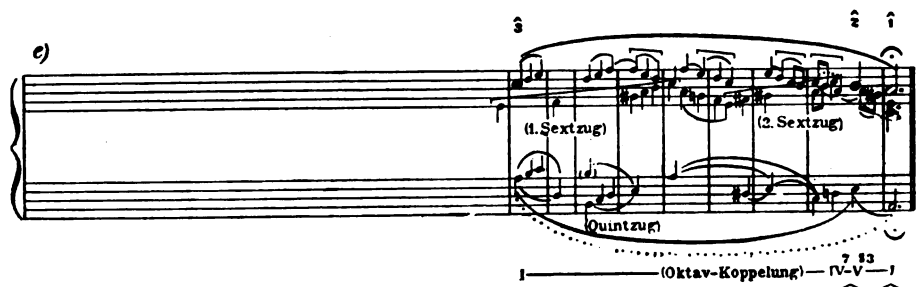
Joh. S. Bach
Zwölf kleine Präludien, Nr. 12

Alle Bindung in diesem Stücke[1]) stammt von der eine Oktave fallenden Urlinie, siehe Fig. 1 a):



---

[1]) Urlinie-Tafel in der Beilage.



Der Ursatz bei a) enthüllt die Einteilung derselben: Der Quartraum $\hat{8}$—$\hat{5}$ gehört ganz der I. Stufe; die IV. und V. Stufe zur $\hat{4}$ setzen die $\hat{3}$ wieder bei der I. Stufe ab; gemäß dieser ersten Kadenz liegt auf der $\hat{3}$ mehr Nachdruck als auf der $\hat{5}$, so daß sich innerhalb der Urlinie-Oktave $\hat{8}$—$\hat{5}$ und $\hat{5}$—$\hat{3}$ zu einem einheitlichen Sextzug zusammenschließen: die $\hat{3}$—$\hat{1}$ nehmen die Schlußkadenz in Anspruch.

Die erste Ausfaltung der Unterstimme bei b) bringt Unterterzen zu $\hat{7}$—$\hat{6}$—$\hat{5}$, also 5—4—3 des Tonikaklanges; dadurch kommen selbständige konsonante Klänge zustande, vgl. „Erl." Fig. 6. In den T. 1—7 schlägt also der Grundton der I. Stufe bloß zweimal an, zu Beginn und am Ende der Durchgänge, doch genügt dies zur Sicherstellung der Grundton- wie Durchgangswirkung, zumal die Durchgänge mit e^1—d^1—c^1—cis^1 eigens höher als der Grundton a gelegt sind und außerdem das Chroma cis^1 hinzutritt, das mit Leittonwirkung zur IV. Stufe führt (Tonikalisierungsprozeß: I♯3—IV, siehe Bd. I, S. 337).

Die weitere Prolongation veranschaulicht das Bild bei c). Die Nebennote dis^2 in T. 2 belebt die Mittelstimme und bindet zugleich die Klänge in den T. 1—3. Die Füllung des Dezimensatzes bei $\hat{7}$—$\hat{6}$—$\hat{5}$ in T. 3—7 (weite Lage, siehe II², S. 27) führt die Gefahr von Quintfolgen herauf, siehe die Klammern, die durch Einschaltung von Quintsprüngen behoben werden; diese geben Gelegenheit zum Chroma cis in T. 4 und zum Septakkord in T. 6; die Erniedrigung der Sept in T. 7 ist eine Anpassung an das Chroma cis^1 (siehe oben). Der satte Ausbau aller dieser Klänge widerspricht durchaus nicht ihrer durchgehenden Art, siehe bei b); mögen sie eine noch so große Selbständigkeit vortäuschen, sie dürfen keineswegs für die Stufen V♮3—I♯3—IV—VII—III—I—I♯3 genommen werden.

Die Diminution zeigt sich in noch breiterem Fluß bei d). Ihr Träger wird der von der Quint zur Terz des A-Klanges fallende Terzzug in T. 1—2, siehe die Klammer; er wird durch die Sext f^2, als Nebennote, eingeleitet. Dieses Motiv wird auch in den durchgehenden Klängen nachgebildet, in T. 3—4 und T. 6—7 auch von Unterterzen begleitet; doch erhält h^1—g^1

in T. 6—7 wegen der in den T. 3—6 erfolgten Senkung der Grundtöne von e^1 bis c^1 die Bedeutung eines Zuges von der Sept zur Quint, statt eines von der Quint zur Terz wie in T. 3—4.

Die $\hat{3}$ erfährt eine ganz besonders breite Aufrollung in den T. 9—16: eine Vergrößerung des Grundmotivs T. 1—2 ist es, siehe die Klammer, durch deren Gewicht die bei a) dargestellte Einteilung der Urlinie-Oktave eine weitere Bestätigung erhält. Das f^2 in T. 11—12 gibt die das Motiv einleitende Nebennote wieder, siehe in T. 1 das 2. Achtel, in T. 3 das 2. Viertel und in T. 6 das 2. Achtel. Die Vergrößerung weitet den ursprünglichen Terzzug des Motivs zu dem fallenden Quintzug e^2—a^1. Umgekehrt bewegt sich die Unterstimme in einem Quintzug zum Grundton der V. Stufe empor. Der Umstand aber, daß der Quintzug unter h^1 in T. 16, dem vorletzten Ton des fallenden Quintzuges der Oberstimme zuende geht, führt diesem Ton eine besondere Bedeutung zu, eben die der $\hat{2}$, und so muß denn auch dem Grundton D um der Sept willen, die im 2. Viertel zustandekommt und mit vermehrtem Zwang zur $\hat{2}$ hinleitet, der Wert einer IV. Stufe zugebilligt werden. Zu beachten ist bei dem Basse schließlich noch die Oktav-Koppelung von a zu A, siehe den punktierten Bogen; sie erklärt nachträglich, weshalb Bach den Grundton der I. Stufe in T. 1, 7 und 9 in der kleinen Oktave gesetzt hat. Somit drückt der Baß — das erweist sein Gesamtbild, vgl. Präludium Nr. 7, Fig. 2 — einen durchgehenden Zug aus, die von a zu A fallende Oktave.

Das Bild bei c) zeigt den weiteren Fortschritt der Diminution in den T. 9—17 im besonderen:

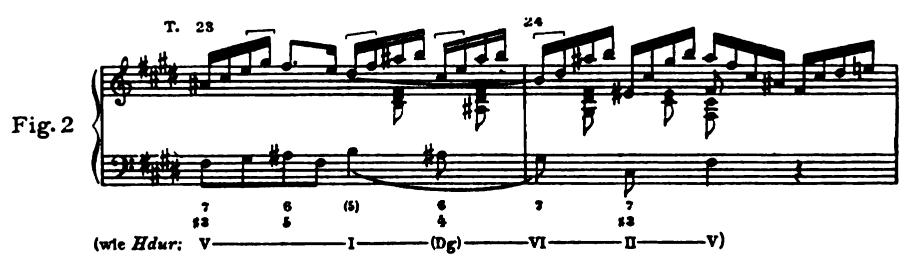
Bei der Oberstimme führen in den T. 9—11 zwei steigende Terzzüge von c^2 zu f^2; mit vier fallenden Terzzügen ist die in den T. 12—17 fallende Tonreihe geschmückt, siehe die Klammern.

Die Unterstimme schaltet in den T. 9—12 zwei fallende Quinten ein, wodurch sich die Wirkung des geschlossenen Stufenkreises I—IV—II—V—I einstellt; in den T. 13—16 legt sie durch die Abwärtsbrechung a—e—c einen $^6_3$-Klang auf c zurück, womit sie den Anschluß an den großen Quintzug wiederfindet.

Diesem Satz von Ober- und Unterstimme fügt die Mittelstimme zwei besonders kühne Sextzüge von e^1 bis c^2 ein, siehe die Klammern. In T. 16 kreuzt der zuende gehende zweite Sextzug den letzten kleinen Terzzug der Oberstimme; in dem Augenblick also, da diese fallend bei a^1 im 2. Viertel des T. 16 anlangt, bringt jener die Sept c^2 heran, wodurch die bei IV^5—V^5 drohende Quintfolge behoben wird (IV^7—V^5); daß auf die Sept c^2 nun h^1 ($\hat{2}$) folgen muß, versteht sich, und einmal bei a^1, darf die Oberstimme mit a^1—gis^1 die Aufgabe der Mittelstimme übernehmen.

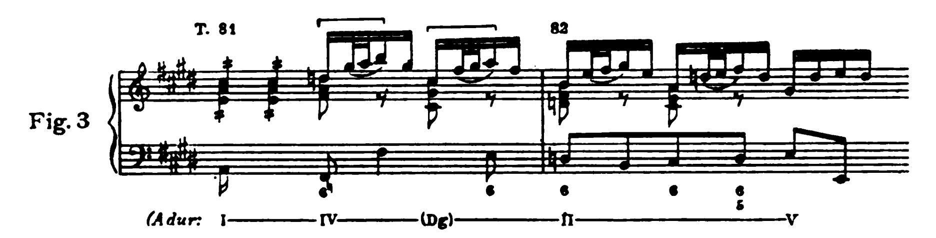
Die Urlinie-Tafel zeigt, vgl. auch die letzte Ausführung, endlich die volle Form des grundlegenden Diminutionsmotivs in T. 1—2. Der Fortgang zur Nebennote f^2 im 1. Viertel (5—6) schafft den steigenden Sekundschritt als das Motiv kleinster Ordnung, siehe S. 67. Mit c^2 im 1. Viertel des T. 2 ist der Terzzug abgeschlossen, doch drängt die untere Reihe der Hilfstöne weiter zu a^1 im 2. Viertel, siehe den punktierten Bogen von a^1 zu a^1 in T. 1—2. Noch klafft aber in T. 2 eine Lücke zwischen c^2 und a^1 an der Wende des 1./2. Viertels, die nun mit einem Durchgang auszufüllen, siehe das Sechzehntelmotiv, hier Gebot des Parallelismus gegenüber dem vorausgegangenen Terzzug e^2—c^2 ist; mit dem letzten Sechzehntel des 2. Viertels wird die Oktav-Koppelung a^2—a^1 vollzogen.

Daß dis^2 im 3. Viertel des 2. Taktes eine Nebennote vorstellt, ist schon zu Fig. 1 c) gesagt worden; die Ausfaltung der Nebennote geht in einem fallenden Terzzug vor sich, als einer Nachbildung des vorausgegangenen Terzzuges der Sechzehntel. Der Abschluß dieses Terzzuges mit h^1 hebt den Grundklang A durchaus nicht auf; nur den Parallelismus erfüllend ruht der Terzzug im Wohllaut seiner Konsonanz. Wir schauen hier in das Geheimnis einer besonders anziehenden Diminutionstechnik, vgl. zum Beispiel in J. S. Bachs Violinkonzert, erster Satz, T. 23/24:



Die hier eingeklammerten Terzen führen ein Eigenleben jenseits der obligaten Stimmführung; die Nachbildung der Terz im 4. Viertel des T. 23 ist wichtiger als eine Anpassung an den $^6_4$-Klang, weshalb denn auch von Quintfolgen zum Basse hier nicht gesprochen werden darf.

In dem selben Satz des Konzertes lesen wir in T. 81/82:



Das Bild zeigt, siehe die Klammern, Sexten aufwärts statt Terzen abwärts, aber auch sie führen ein Eigenleben, unbekümmert um die Klänge, die die zweiten Achtel beherrschen. (Damit vergleiche man noch die tiefsinnige Bemerkung Em. Bachs in seiner Generalbaßlehre, 4. Kap., § 5.)

Die erste Nachahmung des Motivs bringt der Baß in T. 3—4, siehe Url.-Tf. Die allgemeine Theorie lehrt, daß eine solche gemäß dem Gesetz einer angewandten Fugenform in der Tonart der Dominante steht. Die Verwandlungen der Stimmführung, siehe Fig. 1 b), c), d), zeigen aber, daß hier von E als wirklichem Grundton der Dominante nicht die Rede ist, und daran ändert auch die in der Url.-Tf. aufgezeigte gesteigerte Belastung des Klanges gar nichts, vgl. das zu Fig. 1 c) Gesagte. Andernfalls müßte man nicht nur in T. 3—4 von der E-Moll-, sondern auch in T. 5 von der D-Moll- und in T. 6 von der C-Dur-Tonart sprechen, also von mehreren Modulationen und Rückmodulationen, was durch die richtige Auffassung der Stimmführung überflüssig wird. So wenig ist eine Tonart denn doch nicht, daß sie Takt um Takt wechselten!

Der Dezimensatz der Außenstimmen in T. 3—4 schließt, siehe Url.-Tf., eine Mittelstimme ein, die mit Quinten zur Oberstimme droht: $\frac{c^3—h^2—a^2}{fis^2—e^2—dis^2}$; sie werden durch Vorhalte behoben. Im 1. Viertel des T. 4 wird aber die Synkopierung aufgegeben und der Weg von a^2 zu dis^2 durch eine verminderte Quint zurückgelegt. Diese Brechung erfüllt die Aufgabe, der nächsten Brechung $g^3—e^2—cis^2$ als Vorbild zu dienen, wieder einer verminderten Quint, die sich über das 2. und 3. Viertel erstreckt. (Aussaat und Ernte in allernächster Folge, vgl. „Der Tonwille", 4. Heft, S. 22.) Im 1. Viertel der T. 5 und 6 muß aber Bach zur Knüpftechnik der Synkope zurückkehren, weil die Durchgänge, siehe Fig. 1 c) und d), an diesen Stellen die Ausprägung eines Moll- und Dur-Dreiklanges statt eines verminderten Klanges fordern.

In T. 6 tritt das Motiv zum zweitenmal bei der Oberstimme auf. Über die veränderte Bedeutung des Zuges $h^1—g^1$, siehe die Klammer, wurde schon oben zu Fig. 1 d) gesprochen. Trotzdem kehrt im 1. und 2. Viertel mit $h^1—c^2—h^1$ die Nebennotenbildung wie in T. 1 zurück, hier allerdings als $\frac{7—(8)—7.}{C}$ Die Unterstimme geht wegen der Nebennote c^2 durch das Chroma gis zum a; die ersten Achtel im 2. und 3. Viertel des T. 6, so wie im 1. Viertel des T. 7, h—a—g, verstärken den Terzzug der Oberstimme, dennoch werden auch diese Stimmen gegeneinander obligat geführt.

Zur IV. Stufe in T. 8 leitet das Chroma cis hinüber, siehe Fig. 1 b),

c), d), und deshalb durfte im 3. Viertel dessen Grundton a (siehe II², S. 50) einbekannt werden, der eben Grundton der I. Stufe ist und wieder an das a des Basses in T. 1 anknüpft, siehe oben.

Die $\hat{3}$ wird in T. 9 erreicht, sie steht auf der I. Stufe, siehe Fig. 1. Die Quint des Klanges versteht sich aus dem letzten Achtel des vorausgegangenen Taktes; in diesem Winkel hebt zugleich der erste steigende Sextzug e^1—c^2 an, siehe Fig. 1 e). Zwischen f^1 in T. 10 und gis^1 in T. 12 findet sich eine Einschaltung zweier durch den Terzzug der Oberstimme c^2—e^2 in T. 9 angeregten Terzzüge: der erste (d^1—f^1 in T. 10) bildet den zweiten (f^1—a^1 in T. 11) vor, so daß der Terzzug gis^1—h^1 in T. 12 trotz seiner Zugehörigkeit zum Sextzug e^1—c^2 auch Nachbildung ist. Ein Sechzehntellauf verbindet f^1 des T. 10 mit d^2 im 1. Achtel des T. 11, er drückt eine Sextspannung aus gleich der an der Wende der T. 8/9, siehe die schrägen Striche in der Url.-Tf. Der Lauf sollte, siehe die Ausführung, freilich in d^3 münden, aber die Notwendigkeit, den Terzzug c^2—e^2 des T. 9 mit d^2—f^2 in T. 11 zu beantworten, siehe Fig. 1 e), hat Bach zur Senkung gezwungen. Zwischen den drei Terzzügen in T. 10—11, die in immer steigenden Werten von Sechzehnteln, Achteln und Vierteln die gleiche Tonfolge ausdrücken, d^1—e^1—f^1 und d^2—e^2—f^2, waltet eine Beziehung.

Im 1. und 2. Viertel des T. 11 tritt bei der Mittelstimme der Terzzug f^1—a^1 auf, siehe oben; er verfolgt den Zweck, mit dem Endton a^1 an das a^1 des T. 9 anzuknüpfen (siehe den punktierten Bogen in der Url.-Tf.) und bei der II. Stufe eine Sept zu bewirken, die zu gis^1 in T. 12 in Gegenbewegung führt, ein Zug, der von besserer Wirkung ist als der übermäßige Sekundschritt f^1—gis^1 in gerader Bewegung zum Basse. Da es aber nicht anging, auf den ersten Abwärtssprung von c^3 zu d^2 an der Wende der T. 10/11 unmittelbar einen zweiten von d^2 zu f^1 folgen zu lassen, mußte Bach, siehe Fig. 4 und die Ausführung, im 3. Achtel zunächst f^2 statt f^1 setzen — die Verbindung von d^2 und f^2 mittels e^2 lag dann freilich nahe — und folgerichtig auch im 2. und 3. Achtel des 2. Viertels gis^2 und a^2 statt gis^1—a^1 bringen, so daß in der Ausführung, siehe diese, der ganze Terzzug f^1—a^1 eine Höherlegung erfährt. Diese Höherlegung hat große Vorteile für den Satz: durch sie werden die Quintfolgen behoben, die f^1 und gis^1 zu H und C des Basses in den ersten beiden Vierteln des Taktes verursacht hätten; ferner wird der Fortgang von f^1 im 1. Viertel des T. 10 zu gis^1 im 1. Viertel des T. 12 deutlicher, vgl. Fig. 1 e). Man sieht, wie die Not der Stimmführung das Genie zu Gegenmaßnahmen herausfordert, die nicht nur der Not abhelfen, sondern darüber hinaus nach vielen Richtungen hin Gutes und Schönes ausstreuen! Für das unentbehrliche a^1 aber, siehe oben, das durch die Höher-

legung verlorengeht, schafft Bach Ersatz mit den letzten drei Achteln des T. 11. Wieder aber war es ihm unmöglich, einfach so zu schreiben:

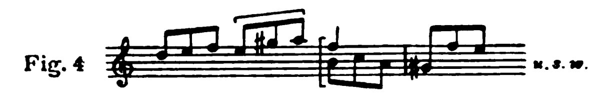


Fig. 4

Erstens hätte f^2, inmitten von Achteln einzeln als Viertel stehend, einen ungünstigen Eindruck gemacht, zweitens wäre hier der Übergang von der Quart $\genfrac{}{}{0pt}{}{a^2}{e^2}$ des zweiten zur verminderten Quint $\genfrac{}{}{0pt}{}{f^2}{h^1}$ des 3. Viertels, siehe die Klammern in Fig. 4, unangenehm aufgefallen, unangenehm weil überflüssig, siehe II^1, S. 22. Bach half sich nun damit, daß er f^2 wegließ, das ohnehin im nächsten Takt erklingt, und die Gelegenheit des a^2 nützend, das mit a^1 im Grunde ein und dasselbe vorstellt, die Achtelfigur nun in die Mittelstimme zurückwandern ließ, statt sie in der Höhe zu behalten.

In T. 13—14 wird das Motiv T. 1—2 zum zweitenmal der Unterstimme zugeteilt, siehe Url.-Tf. Die Überbindung des h^1 (9—8 zum Grundton A) und die nachfolgende Abwärtslösung des Vorhaltes treibt die Mittelstimme, anders als in T. 3, auf eine von a^1 (nicht von c^2) fallende Bahn. Die Oktavfolgen, die sich im Verhältnis der Stimmen zueinander (nicht zum Grundton A!) ergeben, werden durch Einschaltung von Dezimen 10—8, 10—8, 10—8 behoben. Das 3. Achtel des T. 14, der Endton e^1 jenes fallenden Mittelstimmezuges, ist zugleich Ausgangspunkt des zweiten Sextzuges, siehe oben, der in T. 16 c^2 erreicht. Über den Sinn aller übrigen Wege in den T. 13—17 ist das Nötige schon zu Fig. 1 d) und e) gesagt worden.

Domenico Scarlatti

Sonate für Klavier D-Moll

(Br. & H., B.-A. Nr. 9.)
(Czerny-Ausgabe Nr. 14; U.-E., Barth, Nr. 10.)

D. Scarlatti ist Italiens größter Musiker allein mit seinen Klavierwerken. Er ist Italiens bedeutendster Kontrapunktiker und einziger Sonatendichter.

Noch ist der Kontrapunkt in den Werken der älteren kontrapunktischen Epoche in Italien nicht der wahre Kontrapunkt. Alle seine Bewegung kommt dort zunächst nur aus dem Wort; sie sieht über den einen Satz, den einen Satzteil, oft sogar über das eine Wort noch gar nicht hinaus, und mit dem nächsten Satz, Satzteil oder Wort fängt eine neue Bewegung an. Keinerlei Stimmführungszüge greifen aus dem einen Bezirk der Sprache in den anderen hinüber, der Bezirke aber sind so viele und sie sind gar so klein.

Mit dem Sonatenatem begnadet bringt erst Scarlatti den wahren Kontrapunkt zur Geltung. Dieser lockert einen geheimnisvoll empfundenen Ursatz auf und verwandelt dessen erste Intervalle in Intervallenzüge, die, um den Ursatz zu erfüllen, sich immer weiter und weiter zu stufengetragenen, assoziationsreichen und diminutiongeschmückten Terz-, Quart-, Quint- und Sextzügen dehnen müssen. Am Ursatz sich nährend, bringt die Verwandlung Nahrung auch allen neugeborenen Intervallen. Für einen Gang von nur wenigen Tönen des Ursatzes treten förmlich Heere von Intervallen ein. Dieses große Intervallenaufgebot ist der wahre Kontrapunkt, der Kontrapunkt der Prolongationen im Vordergrund.

Mit den neuen Intervallen der Verwandlung ist es Scarlatti möglich geworden, den ersten Gedanken, die Modulation und den zweiten Gedanken — und das eben ist das Besondere des Sonatenatems! — in einem auszustoßen. Ein Stimmführungszug rafft diese Teile auf einmal zusammen, so daß am allerwenigsten der erste Gedanke so verweilt, wie etwa der erste Gedanke im älteren Instrumentalkonzert, in der Arie, in der zwei- oder dreiteiligen Liedform. Die Entladung geht also im Sturm einer rein musikalischen Klangauswicklung wie dramatisch vor sich.

Unter allen Komponisten Italiens hat Scarlatti allein diese hintergründige Kunst. Seit seinem Tode ist es dort von solcher Kunst still geworden. So kostbare Züge von Synthese, wie sie die Darstellung der Sonate hier zeigen wird, sind in keinem italienischen Werk mehr anzutreffen, am allerwenigsten in einem von heute. Denkt man an ihn, so muß man sagen, daß alles, was die späteren italienischen Komponisten geschrieben, mit Kunst fast nichts mehr gemeinsam hat, was auch der blendende Welterfolg nicht widerlegt.

Wegen der Tiefe seiner Kunst steht Scarlatti, bei allem Erdgeruch seiner

Diminutionsblüten, den großen deutschen Meistern sehr nahe. Mögen die deutschen Meister auch kühner ausgreifen und ihre Überlegenheit auf so vielen Gebieten noch mannigfaltiger offenbaren, man tritt ihnen nicht nahe, wenn man neben ihnen auch Scarlattis in Ehren gedenkt.

Mit Händel verband ihn denn auch eine edle Freundschaft. Einmal spielten sie in Italien — beide damals vierundzwanzigjährig — um die Wette auf der Orgel und auf dem Klavier und sie blieben seither einander neidlos zugetan. Und in jüngster Zeit hatte der letzte große Meister deutscher Tonkunst, Brahms, viel Liebe und Dankbarkeit für Scarlatti übrig; er brachte eine große Sammlung von dessen Werken in Drucken und Abschriften zusammen, versah sogar die Czerny-Ausgabe mit allerhand Anmerkungen und spielte guten Bekannten manches Stück von ihm.

Im übrigen erlitt Scarlatti das übliche Schicksal des Genies: dem eigenen Volke ist er fremd geblieben. Italien ist in ihm, aber nicht umgekehrt er in Italien.

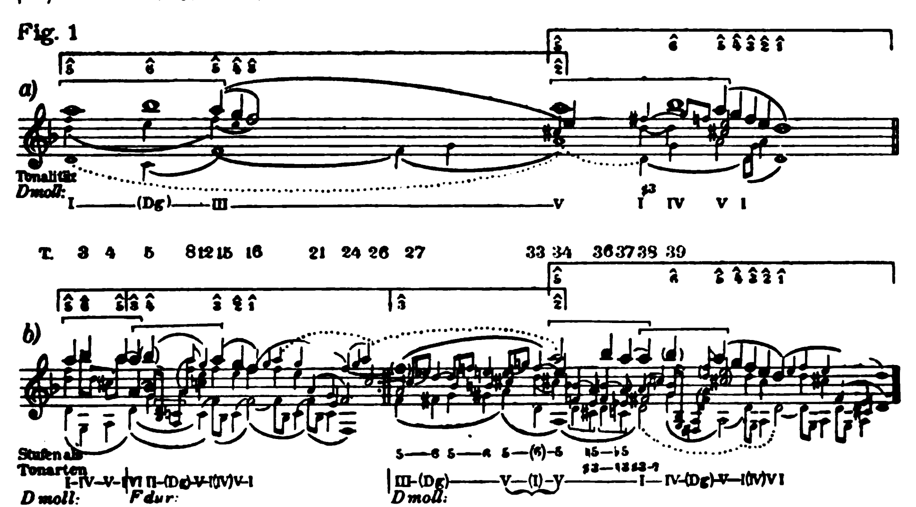
Es ist aber unstatthaft, dem Volk aus seiner Beziehungslosigkeit zu einem Kunstgenie einen Vorwurf zu machen; sein Kunstbedürfnis geht eben nirgend über das einfachste Lied hinaus und es läßt gerade die hohe Kunst nicht gelten, auch wenn es sonst fast alle menschlichen Betätigungen zu Künsten emporsteigert. Das geistige Unvermögen des Volkes leistet natürlichen Widerstand, der noch dadurch verstärkt wird, daß aus ähnlichem Unvermögen so viele auch aus der Reihe der Musiker darauf ausgehen, die entwickelte Kunst am Volkslied zu messen und sie als zu künstlich zu verurteilen, wenn sie ihr Fassungsvermögen überschreitet.

Das Volk lebt eben in steter Not und Sorge. Es mißt daher alles um sich nur nach wirtschaftlichem Nutzen und Ertrag. Es feiert als Befreier diejenigen, die ihm, wenn auch nur vorübergehend, Linderung bringen, Heilige und Aufklärer sogar noch dann, wenn sie ihnen eine solche Linderung auch nur versprechen. Nur für die wirklich befreiende Kraft im Geniewerk eines Künstlers hat es keinen Sinn. Nicht einmal äußerlich empfindet es die Ehre, die ihm durch das Erscheinen eines solchen Genies in seiner Mitte widerfährt, vielmehr sucht es seine Volksehre bei jenen Männern, die seiner Wahrnehmung näherstehen und mit ihm die Lebensinteressen teilen. Und so wird es auch immer bleiben. Jedem das Seine. Um es den Verächtern der hohen Kunst zeitgemäß zu sagen: auch ein Ford bietet der Menge nur Klein-, nicht Prachtautos, die Menge hat auch an jenen genug und verlangt gar nicht nach Prachtautos, für die sie keine Verwendung hätte. Was immer also auch die Fords der Volkserziehung anstreben, sie werden doch an der Masse scheitern, wenn sie sich nicht damit begnügen, ihr nur das zu geben, was sie aufnehmen kann und will.

Möge Scarlattis Schicksal den deutschen Musiker anregen, ein wenig auch über das Schicksal der deutschen Großmeister inmitten ihrer Nation nachzudenken!

*

Ich lege zunächst die Sonate in D-Moll[1]) vor. Von des Meisters vollkommener Wegsicherheit, die er aus dem Hintergrunde schöpft, gibt das nachstehende Bild Kunde:



Wie wir bei a) sehen, ist der Moll-Dreiklang auf D die Klangidee der Sonate; er wird hier in die lebendige Bewegung des Urlinie-Ganges $\hat{5}$—$\hat{1}$ umgesetzt. Die Urlinie gliedert sich in zwei Züge: $\hat{5}$—$\hat{2}$ und $\hat{5}$—$\hat{1}$, von denen jeder mit einer Nebennote, der $\hat{6}$, geschmückt ist, siehe die Klammern. Der zweite Zug setzt übergreifend ein: Gegen den ersten Zug $\hat{5}$—$\hat{2}$ führt der Baß einen Quintzug aufwärts (I—V). Dem natürlichen Fortgang des Basses von d^1 zu f^1 über e^1 stand hier die Nebennote b^2 entgegen, die eine Quintenfolge verursacht hätte; daher wird in Vertretung von e^1 der Grundton c^1 mit Durchgangswirkung ausgeworfen. Die $\hat{5}$—$\hat{4}$—$\hat{3}$ gehen über f^1 des Basses fort, wodurch zwischen der I. und V. Stufe die III. Stufe als Wegmitte betont wird. (Vgl. oben S. 109 ff.) Bei dem zweiten Urlinie-Zug fällt die Tonikalisierung der IV. Stufe auf, deren Wirkung der Nebennote b^2 zugute kommt.

Schon dieser erste Gang durch die Diatonie enthüllt die Formanlage. Der Terzfall der Urlinie a^2—f^2 (bei I—III in T. 1—26) macht den ersten, die

[1]) Urlinie-Tafel in der Beilage.

Fortleitung zur Dominante im Sinne von III—V in T. 27—34 den mittleren und die Wiederholung des Urlinie-Zuges im Sinne von V—I in T. 34—60 den dritten Teil aus. Wie sollte bei so viel Gebundenheit nicht auch die Diminution bestimmten Zielen zustreben!

Das Bild bei b) zeigt jene erste Vordergrund-Auswicklung, um derentwillen wir ursprüngliche Stufen bereits als Tonarten anzuerkennen haben. Die erste $\hat{5}$ wird in ein Nebennotengebilde aufgelöst, getragen vom Stufenkreis I—IV—V—I: die geschlossene Einheit beider Bewegungen drückt den ersten Dreiklang des Ursatzes aus. Nun schließt sich bei der Urlinie eine zweite gleichlautende Nebennotenbewegung an, bei der die Nebennote b^2 durch einen besonderen Terzzug ausgedrückt wird. Die Folge der beiden Nebennotenanlagen bedeutet einen Parallelismus und ist das besondere Kennzeichen dieser Sonate. Wie deutlich Scarlatti sich dessen bewußt ist, zeigt die Wiederholung im dritten Teil.

Mit der zweiten Nebennotenbewegung ist die Modulation in die Tonart der III. Stufe verknüpft. So ist denn diese mit auch auf den Parallelismus der Nebennotenanlagen gestützt, die wie Vorder- und Nachsatz zu einander stehen. Dazu kommt noch die bindende Kraft eines weiteren parallelistischen Zuges bei den Mittelstimmen: die Beantwortung von d^2—cis^2 mit d^1—c^1, siehe die kleinen Klammern. Vergebens würde man im Werk eines anderen italienischen Musikers nach einer ähnlich kühnen und eindringlichen Straffung der Synthese suchen! Parallelismen solcher Art klingen und glänzen zwar aus der Tiefe herauf, aber ihren Widerschein nimmt ein Ohr nicht wahr, das schon die Oberfläche nur obenhin hört.

Ein Parallelismus ist es ferner auch, der das Nächste zwingend heranbringt: die $\hat{3}$—$\hat{2}$—$\hat{1}$ erscheinen als Erwiderung des der $\hat{4}$ gewidmeten Terzzuges. Der Ausbau der $\hat{1}$ in mehreren Terzzügen auf- und abwärts dient der Bestätigung der F-Dur-Tonart. Das letzte Wort behält der Aufwärtszug, so daß durch a^2, vom Vorteil für die Wiederholung abgesehen, eine Verbindung mit dem den dritten Teil eröffnenden a^2 sogar über den mittleren Teil hinweg zum voraus gesichert ist.

Durch den selben Aufwärtszug gewinnt auch im mittleren Teil, der Durchführung, der Gang der Unterstimme f—a nunmehr motivische Bedeutung. Unterhalb f^2, das in Gedanken festzuhalten ist, schreitet die Mittelstimme, um Quinten zur Unterstimme zu entgehen, durch eine 5—6-Auswechslung. An der Stelle, wo sie f^2 erreicht, macht die Unterstimme, statt in a liegenzubleiben, einen Quintsprung abwärts zu d, wodurch sich $\substack{5\\3}$ statt $\substack{6\\4}$ ergibt, siehe „Erl." Fig. 6.

Im dritten Teil kehrt der Parallelismus von d^1—cis^1: d^1—c^1 wieder, und zwar, noch kühner als im ersten Teil, in die Auskomponierung der V. Stufe

eingegliedert, bei der somit auf die große Terz die kleine nebst der verminderten Quint folgt. Gleichsam wird mit $V^{\flat 5}$—$I^{\sharp 3}$—IV eine umfassendere Tonikalisierung der IV. Stufe mit der Wirkung von $II^{\flat 5}$—$V^{\sharp 3}$—I in G-Moll durchgeführt, siehe Bd. I, 346. Eben in solchen Stimmführungszügen hat man die höhere kontrapunktische Kunst Scarlattis zu bewundern; sie gehen weit über das hinaus, was sich seine Vorgänger haben träumen lassen, selbst dort, wo sie nach der Meinung ihrer Zeitgenossen und der Historiker von heute Kontrapunkt ex offo trieben.

Nun zur Urlinie-Tafel: Die Terz-, Quart- und Quintzüge setzen neue Diminutionsblüten an. In T. 1—4 drückt die Unterstimme den Gang I—V durch die melodische Auswicklung eines Quartzuges statt eines Quintzuges aufwärts aus; der darin eingefügte Parallelismus d^1—cis^1: d^1—c^1, siehe T. 1—2, gibt der Mittelstimme Gelegenheit zn einem eigenen Motiv. Das ist die Aussaat[2]): nun folgt als Ernte das Gegenspiel von d^2—cis^2 und d^1—c^1 bei der Mittelstimme in T. 3—4 und 5—11, siehe die große Klammer.

Auf dem Niederstreich des T. 3 bringt der Quartzug des Basses vorerst b, die Terz der IV. Stufe; man setze an ihre Stelle den Grundton g und man erhält das wahre Bild des Fortganges 5—6 bei der Mittelstimme. Freilich mußte dann Scarlatti im Aufstreich auch den Grundton g einschalten, da sonst der Fortgang zum nächsten Takt Oktaven zur Oberstimme gebracht hätte.

In T. 5—7 stellt die Sextauswicklung abwärts, b^1—d^1, eine Vergrößerung der Sextbrechung in T. 3 vor; umgekehrt folgt in den T. 8—11 ein Sextzug aufwärts, c^1—a^1, in Erwiderung der Sextbrechung in T. 4; beide Züge aber stehen im Dienste des Terzzuges b^2—a^2—g^2 in T. 5—12, vgl. Fig. 1 b). In T. 13—14 wird bei der Mittelstimme zur Füllung und Verkettung das Motiv des Basses aus T. 1—2 herangezogen, siehe die Klammer. Mit den letzten beiden Achteln c^3—b^3 in T. 14, mit der Oktave vor der Sept (siehe S. 64), wird zum Urlinie-Terzzug $\hat{3}$—$\hat{2}$—$\hat{1}$ in T. 16 kräftig ausgeholt.

In den T. 16—26 greift das Motiv aus T. 1—2, schon durch das Zitat in T. 13—14 vorbereitet, noch entscheidender in die Synthese ein — das ist die Stelle, an der die Theorie von einem zweiten Gedanken der Sonatenform spricht. Hier gleicht zwar dieser Gedanke völlig dem Mittelstimmemotiv des ersten Gedankens, doch fällt der Unterschied bedeutsam ins Gewicht, daß im Vordersatz des ersten Gedankens die Urlinie-Töne $\hat{5}$—$\hat{6}$—$\hat{5}$, obgleich tief verborgen, eine stärkere Bedeutung als das Diminutionsmotiv der Mittelstimme in Anspruch nehmen, während in T. 16 ff. das Motiv nun selbst die Höhe der Urlinie behauptet.

[2]) „Tw." 4., S. 22.

Die Url.-Tf. zeigt das Spiel der Nachahmungen, die in den T. 16 ff. wie engführungsmäßig vor sich gehen; hiebei bedeutet das Trillerzeichen allemal einen Stimmeneinsatz! In den T. 18—20 erscheint das Motiv in Vergrößerung — hier auch die Halbschlußwirkung. Die vielen Quartsprünge des Basses in den T. 16 ff. sind schon durch den Quartsprung des Basses in T. 15 eingeführt und begründet, siehe die punktierten Bogen. In T. 21—24 wird die tiefere Lage mit der Wirkung eines Nachsatzes eingeschaltet, doch entfällt hier die genaue Wiederholung des T. 16; der Nachsatz beginnt gleichsam mit der Wiederholung des T. 17 und a^1 über f^1 in T. 21 wahrt den schon in T. 17—18 erreichten Stand, siehe auch T. 24 ff. Das ist der Grund, weshalb der Nachsatz um einen Takt weniger als der Vordersatz zählt. Dazu kommt noch, daß in T. 18 beim Basse das C schon einmal angeschlagen wurde, daher es im Nachsatz nicht mehr nötig ist, die Wirkung der tiefen Baßlage noch durch ein dreimaliges Wiederholen des C zu verstärken.

In T. 27 gelangt wieder das Mittelstimmemotiv aus den T. 1—2 zur Verwendung, und zwar wie im ersten Gedanken wieder auch bei der Mittelstimme. Doch fordert die Einverleibung des Motivs in die Fortschreitung III—V, die ihrerseits die 5—6-Auswechslung nötig macht, siehe Fig. 1 b), gewisse Änderungen, die in der Url.-Tf. leicht erkennbar sind. Am Ausgang der Bewegung in T. 33—34 bringen f^2—e^2 mit der Wirkung einer Vergrößerung der zweiten Motivhälfte T. 2 durch. So ist es denn wieder ein Parallelismus, der sich hier in den Dienst der Synthese stellt und zur Reprise hinüberleitet.

In T. 36—37 wird mit der eigentlich zuständigen Folge b^1—a^1, siehe T. 35, ein Lagenwechsel verknüpft; der Terzzug b^1—a^1—g^1, den die Url.-Tf. zeigt, steht damit in Verbindung und findet seine letzte Erklärung in der Diminution niederster Ordnung, siehe unten.

Die letzte Tiefe der Diminutionskunst offenbart freilich erst die A u s f ü h r u n g. Das Motiv in T. 1—2 wird in Achteln diminuiert, wobei die ersten vier Achtel d^2—e^2—f^2—e^2 das ganze Motiv vordeuten! Der Quint- und Oktavsprung bei der Achtelfigur in der zweiten Hälfte des T. 1, e^2—a^1 und a^2—a^1, mengen dem Stück einen pastoralen Ton bei. Man beachte außerdem das Durchziehen des a^1 durch die Achtelfiguren der rechten und linken Hand.

In T. 3—4 wird die Nebennotenwendung der Urlinie durch einen Diminutionswechsel gekennzeichnet. In T. 3 belauscht man förmlich das Wunder einer neuen Diminutionszeugung: Im Niederstreich dieses Taktes sollte die Oktave b—b^2 stehen, siehe die Url.-Tf., die Diminution vermeidet sie aber, lenkt mit g^2 (statt b^2) in das tauglichere Sextintervall und bringt b^2 erst im 2. Achtel; damit war eine Terzlücke aufgetan, g^2—b^2, in deren Zeichen

dann, siehe e^2—g^2 auch im 4. und 5. Achtel, die Gliederung des Sextzuges b^2—d^2 in zwei Teilmotive niederster Ordnung erfolgt. Mit e^2 im 4. Achtel wird zugleich aber auch die wahre Stimmführung IV^{5-6} bestätigt, siehe oben. Das e^2 des T. 2 hätte zu d^2 des T. 3 fortgehen sollen, dieser Ton wird aber für den Schluß des Sextlaufes, siehe das letzte Sechzehntel in T. 3, aufgespart: an dieser Stelle erscheint d^2 gerade zur richtigen Zeit, um die Überbindung zu d^2 des T. 4 einzugehen. In T. 4 macht die Sechzehntelbewegung des Quintzuges a^1—d^1 die Zugehörigkeit dieses Taktes zur Diminutionsgruppe T. 3—4 offenbar.

In T. 5—7 sieht man vor die einzelnen Töne des fallenden Sextzuges einen Vorhalt treten: darin wirkt der Vorhalt des T. 4 nach — wieder ein Zug der Synthese, der zu den schon aus den Stimmführungschichten der Fig. 1 b) und der Url.-Tf. erflossenen Zügen in der letzten Diminutionsausfaltung neu hinzutritt. Erst durch diese Fortsetzung des Vorhaltes kann die Tieferlegung des Sextzuges überhaupt verstanden werden, das heißt: die Tieferlegung ist hier durchaus kein willkürliches Spiel der Lagen, vielmehr wird sie vor unseren Augen mit Notwendigkeit geboren. In den T. 8—10 treten wieder Sechzehntel ein: der Diminutionswechsel unterstreicht eigens den konsonierenden Durchgang. Somit verhält sich die Bewegung der Achtel und Sechzehntel in den T. 5—11 wie die in den T. 1—4.

Ohne Beschleunigung der letzten Zweiunddreißigstel wären die Sechzehntel in T. 11 nur bis b^2 gelangt und hätten dadurch die Anlage der T. 8—11 geschädigt; durch die Beschleunigung aber wird die Spitze c^3 gewonnen, die im letzten Augenblick den Quartzug c^3—g^2 vortäuscht an Stelle des Terzzuges b^2—g^2, vgl. Fig. 1 b) und Url.-Tf. Die Höhe c^3 regt dann in den T. 12—13 die Wiederkehr des Oktavsprunges aus T. 1 an, zuletzt aber, in T. 14—15, auch den Quintzug c^3—f^2. Zwar bleibt in den T. 12—14 das b^2 als die $\hat{4}$ der Urlinie trotz c^3 allein führend, dennoch hat das Ausholen von c^3 eine besondere Bedeutung: die Oktave tritt vor die Sept und verstärkt ihre Durchgangswirkung. Zugleich ist es für die Synthese wesentlich, daß c^3 des T. 14 schon durch die mehreren c^3 der vorausgegangenen Takte begründet ist.

Die Stimmführung in T. 15 ist so zu verstehen: a^2 als die $\hat{3}$ wird durch einen fallenden Terzzug auskomponiert, dadurch gerät f^2, das eigentlich ein Ton der Mittelstimme ist, in die Oberstimme und der Doppelvorhalt über der V. Stufe erscheint in Umkehrung: $\substack{4-3 \\ 6-5}$ statt $\substack{6-5 \\ 4-3}$; die Überbindung des a^2 geht auf Umwegen über a^1 der Mittelstimme vor sich. Daß diese Deutung allein zutrifft, bestätigt T. 23, wo die Stimmführung den Doppelvorhalt ganz deutlich mit $\substack{6-5 \\ 4-3}$ ausspricht.

Nun wieder ein Wunder der Synthese: gerade die Töne f^2—g^2 im Auf-

streich des T. 15 geben in T. 16 den Anstoß zur Wiederaufnahme des Motivs T. 1—2. Allerdings verschiebt sich mit der Änderung der harmonischen Verhältnisse auch der Sinn der Tonfolge: in T. 15 ist g^2 im 5. Achtel eine Ausschmückung des Quartvorhaltes (vgl. T. 23), dagegen ist g^2 in T. 16 ein Durchgang. Diesem Durchgang folgt im letzten Achtel des T. 16 c^2, nicht e^2, denn unter allen Umständen mußte dafür gesorgt werden, daß g^2 in T. 16 im Sinne des Motivs als Durchgang, nicht mehr aber wie in T. 15 als Vorhalt wirke. Von der Sicherung des Durchganges zieht auch der Klaviersatz seinen Vorteil, da er nun e^2 bis T. 18 ausspart. Anderseits ist aber auch die Beziehung des Quintsprunges g^2—c^2 zu den Oktavsprüngen in T. 1, 12 und 13 nicht zu verkennen. In T. 24 führt der Zweiunddreißigstellauf aus der ein- zur zweigestrichenen Oktave empor, er drückt den Durchgangston g aus, siehe die Url.-Tf. Der anschließende Oktavsprung schlingt ein geistiges Band nicht nur zu den Oktavsprüngen in T. 12 und 13, sondern auch zu denen in T. 1 zurück.

Von besonderer Kunst ist die Diminutionsentfaltung in der Durchführung. In T. 28 wendet sich a^1 nicht, wie es motivisch geboten wäre, zurück zu g^1 — diesen Weg überläßt es einer tieferen Mittelstimme — es nimmt vielmehr den Weg aufwärts zu c^2, dann sogar zu es^2, um die 5—6-Auswechslung durchzuführen, siehe Fig. 1 b) und Url.-Tf. In T. 29 aber trägt a^1 seine Schuldigkeit mit der Rückwendung g^1—fis^1 ab! Diese war übrigens schon aus dem Grund notwendig, weil es wegen des Baßganges es—d sich verbot, es^2 zu d^2 zu führen. Das gleiche wiederholt sich in den nachfolgenden Takten.

In den T. 36—37 stoßt die Übernahme des Motivs b^1—a^1 in die Urliniehöhe auf Schwierigkeiten, siehe oben. Daß b^2 nicht unvermittelt auf dem Niederstreich des T. 36 erscheinen konnte, ist klar; erst der Oktavsprung im 4. und 5. Achtel schlägt eine Brücke zur Urlinie-Höhe. Anderseits bedurfte auch es^1 im Aufstreich des Taktes 37 einer Einführung, und diese geschieht durch den Aufwärtsschritt der Unterstimme d^2—es^1, dem der Terzfall es^1—c^1 folgt. Weil aber damit der Aufstieg a^2—b^2 (wegen der 5—5-Folge) unvereinbar war, mußte a^2 zunächst zu g^2 gesenkt und dann erst zu b^2 emporgeführt werden. Diese Not der Stimmführung gab dem Meister den Terzzug b^1—a^1—g^1 bei der Mittelstimme ein, siehe die Url.-Tf.

Einiges zur Textkritik:

Zunächst sei die Ausgabe von Czerny erwähnt. Dort findet sich statt des Dreitakters T. 21—23 ein Viertakter; ob nun gerade Czerny als erster den vierten Takt eingeschaltet hat, vermag ich nicht anzugeben, unzweifelhaft ist aber, daß sich auf ihn die späteren Herausgeber stützen.

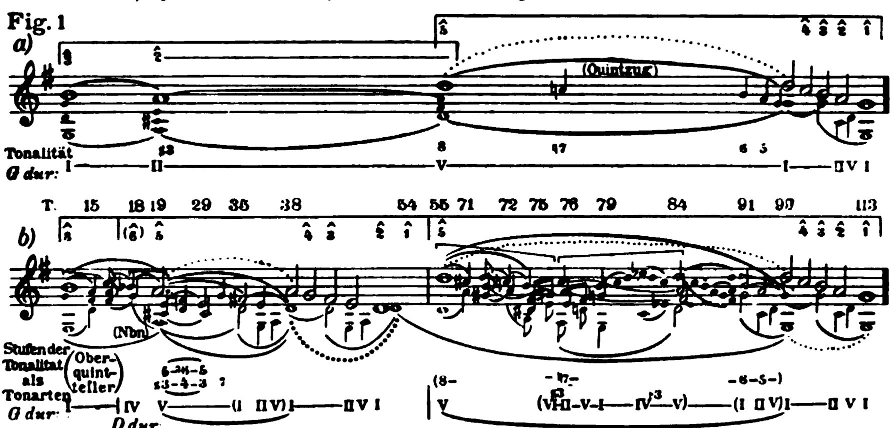
Die Konzertbearbeitung von Tausig (in der Transposition nach E-Moll) bedeutet eine Zerstörung des Originals gerade in seinen wertvollsten Zügen. In T. 5 schaltet er bei der Unterstimme Sprünge ein, die nicht, wie des Meisters Plan es will, von der Haupttonart wegleiten, sondern diese erst recht bestätigen. In T. 12 setzt er ohne weiteres die Terz der Dominante, statt sie bis zum letzten Achtel des T. 15 auszusparen. Im Aufstreich des T. 14 ändert er die Unterstimme, weil er nicht begreift, daß c^1 des Originals an c^1 des T. 12 anknüpft. In T. 17—18 zerstört er das Spiel der Nachahmungen durch eine falsche Anwendung des Trillers: bei der Ober-, statt bei der Mittelstimme. In T. 18 drückt er die Wirkung der endlich erschienenen Dominantenterz durch Auswerfung des Grundtones herab. Czernys Viertakter an Stelle des Dreitakters fehlt auch bei ihm nicht. Den letzten Takt des ersten Teiles, in dem schon Czerny fälschlich eine Fermate angebracht hat, weitet Tausig zu einem mit einer Fermate versehenen Zweitakter und bringt wie in T. 17 den Triller bei der Ober- statt bei der Mittelstimme an. In T. 32—33, wo Scarlatti das e^1 der Mittelstimme eigens auf d^1 zurückgehen läßt, um f^1 des T. 35 nicht zu schädigen, geht Tausig einen falschen Weg, der auf T. 35 keine Rücksicht nimmt. Vollends in T. 36 vergeht er sich schwer gegen die originale Stimmführung, indem er in Verkennung des entscheidenden Parallelismus T. 35 und T. 36—37 schon im Aufstreich des T. 36 plump den Klang vorwegnimmt, zu dem Scarlattis geniale Stimmführung erst im Aufstreich des T. 37 hinleitet. Was von Scarlatti in einer solchen Bearbeitung noch übrig bleibt, mag der Leser selbst ermessen. Aber Tausig konnte Scarlatti ja erst durch die eigene Verschlechterung begreifen! Die Synthese, der Klaviersatz, hatten für ihn keinen Glanz, für seine Ohren und die seiner Zeitgenossen mußte er Blendwerk einsetzen, damit das Ohr an falschem Glanz sich letze!

Domenico Scarlatti

Sonate für Klavier G-Dur

(Br. & H., B.-A. Nr. 13.)
(Czerny-Ausgabe Nr. 19; U.-E. Nr. 12.)

Zur Erläuterung des Sonatenverlaufes[1]) diene nachstehendes Bild des Ursatzes und der ersten Verwandlung:



In der Tonalität G-Dur verläuft die Urlinie in zwei Zügen, $\hat{3}$—$\hat{2}$ und $\hat{5}$—$\hat{1}$, wobei die $\hat{5}$ als über die $\hat{2}$ aufgesetzt anzunehmen ist (vgl. auch in der Sonate D-Moll Fig. 1). Zur $\hat{2}$ gehören zwei Stufen der Tonart, die II$^{\sharp 3}$ und die V. Die Chromatisierung der II., das ist die Tonikalisierung der V. Stufe, siehe I 343, macht dann aber die Wiederherstellung der Diatonie notwendig; sie erfolgt durch den Quintzug, der c^2 als durchgehende Sept mit einschließt.

Das Bild bei b) zeigt die ersten Schritte der Diminution, die, dem Vordergrund zustrebend, die Anerkennung von Tonarten fordern. Bei der Stufenfolge I—II$^{\sharp 3}$ erweckt die Bewegung der Oberstimme mit h^1—a^1 und b^1—a^1 den Eindruck eines motivischen Parallelismus; er wird noch gefördert dadurch, daß dem ersten a^1 der Dominantklang als Teiler entgegentritt, siehe „Erl." Fig. 6, und die Wirkung eines Vordersatzes hervorbringt, ferner dadurch, daß auch b^1 auf den Grundton G mit der Wirkung eines Nachsatzes gebracht wird. In Wahrheit aber kommt b^1 hier nur als Nebennote vor a^1 in Betracht, unbeschadet dessen, daß sie besonderer Umstände halber gerade durch den Grundton G konsonierend gemacht wird, siehe „Erl." Fig. 4. So kommt es also, daß sich über Teiler und Nebennote hinweg h^1 über G und a^1 über A$^{\sharp 3}$ im Grunde unmittelbar aufeinander beziehen, wodurch eben der Ursatz a) in Erfüllung geht.

---

[1]) Urlinie-Tafel in der Beilage.

In den T. 19—38 wird ein Quintzug abgewickelt, der nur a^1 auf V—I auskomponiert; der eigentlich urlinieführende Quintzug folgt erst in den T. 38—42.

Der erste Quintzug ist in zwei Terzzüge geteilt, a^1—fis^1 und fis^1—d^1, und die Stufenrunde I—II—V—I in T. 35—38 gilt dem zweiten Terzzug nur als einem Teil des Quintzuges, nicht als einer Folge von $\hat{3}\ \hat{2}\ \hat{1}$.

Wegen des Moll bei der Nebennote b^1 in T. 18 verläuft auch die Nebennotenbewegung in der V. Stufe, T. 21—29, noch im Moll-Sinn, siehe f^2 und f^1 in T. 22 und 27; das Dur erscheint erst im weiteren Verlauf des Quintzuges.

Der urlinieführende Quintzug beginnt im Gegensatz zum ersten gleich mit der I. Stufe der neuen Tonart. Auch er ist zweigeteilt und der zweite Terzzug bringt die Kadenz. Dieser urlinieführende Quintzug bedeutet den zweiten Gedanken der Sonatenform; er wird in den T. 42—54 wiederholt.

Der Sonatenatem, von dem ich oben, S. 127, gesprochen, geht hier so stürmisch, daß er den ersten Gedanken, die Modulation und die erste Auskomponierung der V. Stufe in einem hinausschleudert[2]).

Der Quintzug der Durchführung wird in drei Terzzügen ausgefaltet, d^2—h^1 in T. 55—75, c^2—a^1 in T. 76—90 und h^1—g^1 in T. 91—99, siehe die Klammern. In den ersten beiden Terzzügen ist die mehrstimmige Ausgestaltung auf die ursprünglich zweistimmigen Durchgänge zurückzuführen:

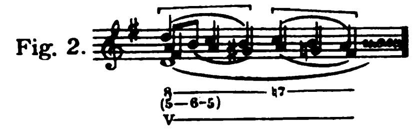


Fig. 2.

Dieser Satz bricht deutlich durch die Klangführung durch, die, ausgeworfene Grundtöne verwendend, zu der Scheinwirkung von V—VI♯3—II—V—I—IV♭3—V führt.

Der erste Terzzug greift auf die Diminution des ersten Gedankens und der Modulation T. 1—19 zurück. Wie der Vergleich von a) und b) der nachstehenden Figur zeigt:

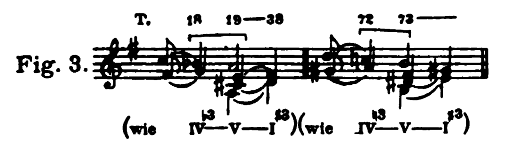


Fig. 3.

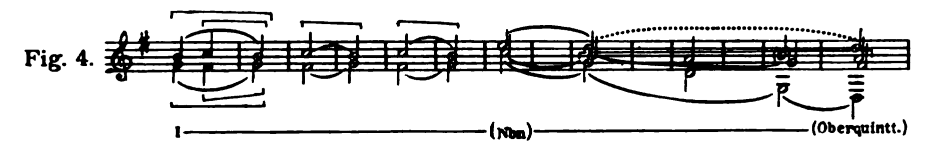
ist der Parallelismus der Klangführung durchgreifend, nur erscheinen die letzten beiden Klänge in T. 73 gegenüber T. 19—38 aufs äußerste beschleunigt:

[2]) Siehe „Tw.", 1., S. 22; 2., S. 17, 36; 7., S. 21 usw.

das hängt mit der Notwendigkeit zusammen, den ersten Terzzug T. 71—75 (55—75) als eine in sich geschlossene Einheit in den Quintzug der Durchführung einzugliedern.

Auch zeigt Fig. 1 b) in den T. 79—84 ein Melism zwischen h^1—a^1; es zweigt von h^1 ab, um d^2 zu erreichen, das wieder an das erste d^2 des Quintzuges anknüpft. Das Melism ist in zwei Terzzüge gegliedert, h^1—d^2 und es^2—c^2.

Der weitere Fortschritt der Diminution ist in der Urlinie-Tafel zu sehen. Die Auskomponierung in den T. 1—17 erklärt sich so:



Zur Ausfaltung dieses zweistimmigen Sätzchens vgl. „Erl." Fig. 8. In der Ausführung bleibt die Mittelstimme in der eingestrichenen Oktave g^1—fis^1—g^1, dagegen wechselt die Oberstimme die Lagen: c^1—h und c^2—h^2; inzwischen spielt der Baß mit der Nachahmung des ersten Brechungsmotivs. Damit wird bei der $\hat{3}$ die Oktav-Koppelung h^1—h^2 erreicht. In den T. 7—17 zielt der Umweg über e^2, T. 7, auf d^2 in T. 15 als einen aufgesetzten Ton. Wie die Url.-Tf. zeigt, stammt die Anregung zur Nebennotenform b^1—a^1 in T. 18—19 (siehe Fig. 1 b und Fig. 3) unmittelbar von der Folge h^1—a^1 in T. 13—17, die, siehe Fig. 4, von der Folge c^2—h^1 herkommt. Die Nebennote b^1 des T. 18 wird durch das letzte Achtel c^2 des T. 17 eingeleitet, das zum Quartzug d^2—a^1 in T. 17 gehört: Nun wissen wir, welche Bewandtnis es mit jener Folge e^2—d^2 in T. 7—17 hat — welche Förderung der Synthese!

Wie deutlich bei der Prolongation in T. 17—19 die Grundformel des Ursatzes Fig. 1 b) vorgewaltet hat, zeigt die Ausführung der Unterstimme: der Grundton a, allein die kleine Oktave beherrschend, schlägt den jungen Grundton g^1 der Nebennote b^1. Die Oberstimme kehrt in T. 18 die Terz in eine Sext um, was in T. 19 zu einem Oktavsprung abwärts nötigt; diese Diminution gibt Anregung zu den folgenden Tiefer- und Höherlegungen. In T. 21—29 wird die Nebennotenbewegung der Mittelstimme, siehe Fig. 1 b), ausgedrückt. Wie die Url.-Tf. zeigt, gewinnt hier die Stimmführung an Freiheit dadurch, daß der Grundton A weggelassen, also nur gedanklich festgehalten wird (II^2, 58): in T. 22—27 erfolgt die Tieferlegung f^2—f^1 und d^2—d^1, in T. 27—28 geht mit der Aufwärtswendung f^1—a^1 (a^2) der Quartzug d—A bei der Unterstimme und anschließend eine Nebennotenbewegung. Die nächste

Auskomponierung, die bestimmt ist, die Sept einzuholen, siehe Fig. 1 b), setzt in den T. 29—34 mit dem Sextzug abwärts a^2—cis^2 ein; fis^2 in T. 31 meldet das Dur an. Der erste Quintzug geht zunächst in der eingestrichenen Oktave zu Ende, T. 34—36, ein Übergreifen in T. 36 bringt die selbe Reihe in der zweigestrichenen Oktave.

Die Durchführung T. 55 ff. greift, siehe oben, zunächst auf die T. 1—17 zurück; dies konnte geschehen, weil der Inhalt dieser Takte weder im Nachsatz des ersten Gedankens noch im zweiten Gedanken (wie das zum Beispiel in der D-Moll-Sonate der Fall ist, siehe S. 131) zur Wiederholung gelangt ist. Die Aussparung einer Wiederholung bis zum Zeitpunkt der Durchführung lag also von vornherein im Plan der Synthese. (Einer solchen Technik begegnen wir auch bei Ph. Em. Bach und Haydn.)

Im übrigen verfolgt der Quintzug der Durchführung einen ähnlichen Zweck wie der erste Quintzug im ersten Teil: wie dort durch die Verbindung V—I der neuen Tonart der Boden für den eigentlichen urliniefühernden Quintzug T. 38 ff. geschaffen werden sollte, so soll hier — vgl. Fig. 1 b) — durch die gleiche Verbindung V—I die Durchführung mit der Reprise verkettet und dem urliniefühernden Quintzug der Haupttonart der Weg gebahnt werden. Daher haben auch die beiden Quintzüge manches Gemeinsame:

In T. 71—75 wird der Inhalt der T. 17—18 wiederholt, sowie in den T. 76—78 und 79—80 eine Anleihe bei der Diminution T. 22 gemacht. Die Gruppe T. 84—90 entspricht der Gruppe T. 29—34; sie leitet zum letzten Terzzug h^1—g^1 hinüber: dieser Terzzug knüpft die Motive von T. 21—23, T. 25—27 und T. 35—38, also von Anfang, Mitte und Ende des ersten Quintzuges zusammen. Außerdem wird der Terzzug T. 91—99 in zwei Züge aufgelöst: b^1—a^1—g^1 (T. 91—94) und h^1—a^1—g^1 (T. 96—99) und diese sogar noch weiter in Terzzügen diminuert, siehe die kleinen Klammern in T. 91—92 und 96—97. Die Einschaltungen in T. 92—93 und 97—98 könnten ebenso auch in der tieferen Oktave liegen, in der höheren freilich tragen sie d^2 bis T. 99 fort, wo sich nun der urliniefühernde Quintzug in Bewegung setzt.

Zur letzten Ausführung: Die entscheidenden Begebenheiten im Vordersatz T. 1—17 werden durch Diminutionswechsel unterstrichen, siehe T. 1, 3, 7. Durch die Sechzehntelpause in T. 17 wird der Quartzug d^2—a^1 nur scheinbar aufgehoben, seine Bestätigung sieht man im Quartzug des 2. Viertels in T. 18. Die Nebennotenform im 1. Viertel des T. 18 rührt von den letzten beiden Sechzehnteln des T. 17 her. In T. 22 ff. schmückt der Meister die Mittelstimme mit Sechzehntelvorschlägen von unten, die, in die große Schreibart aufgenommen, den Eindruck von aufwärts sich lösenden Vorhalten machen; solche Vor-

schläge sind der Klaviertechnik Scarlattis eigentümlich. In den T. 29 ff. kommt die Diminution wieder auf das Motiv im 2. Viertel des T. 17 zurück; scheinbar ist dieses Motiv dem im 1. Viertel des T. 1 ähnlich, aber der Umstand, daß der Triller auf den zweiten Ton des Terzzuges übersiedelt, bedeutet zugleich eine Wesensänderung. In T. 35 sind die über die Urlinie emporgeworfenen Sechzehntel h^1—a^1 aus der Mittelstimme heraufgeholt — vgl. die Url.-Tf., wo sie an den richtigen Platz gebracht sind —, das Emporwerfen bereitet das Übergreifen in T. 36 vor und führt T. 37 zu a^2 als der angestrebten $\hat{5}$. In T. 42—44 wird a^2 als die $\hat{5}$ ausgespart, durch die Brechung (d^2—fis^2—a^2) heraufgeholt erscheint a^2 erst in T. 45 als Kopf des letzten Quintzuges. In T. 45 entsteht dadurch die Oktave a^1—a^2; in diesem Raum ergeht sich eine Diminution, die mit fis^2 in T. 48 die Schuld an g^2 des T. 44 abträgt.

Die Sextbrechungen, die in T. 38 zum erstenmal bei der Mittelstimme erscheinen, siehe die Url.-Tf., werden in den T. 45—47 zu einer Kette erweitert; doch kommen hier für die Stimmführung nur die tieferen Töne in Betracht, während die Sexten nur als Sprünge ohne wesentliche Bedeutung gelten, so daß nicht einmal von nachschlagenden Quinten zur nächsthöheren Mittelstimme die Rede sein darf. Auch diese Stimmführungsart gehört zu Scarlattis Klaviersatz als dessen besonderes Merkmal. Den Sinn der Brechung in T. 52—53 gibt die Url.-Tf. wieder, es ist die letzte Sextbrechung $\frac{d^2}{fis^1}$, wegen des Schlusses im verlangsamenden Sinne vergrößert. Besonders merkwürdig ist die Diminution in T. 83, wo die entscheidenden Töne der Oberstimme, siehe die Url.-Tf., bald auf ein erstes, bald auf ein zweites Sechzehntel fallen.

*

Einige Worte noch zu Bülows Bearbeitung dieses Stückes, die er unter dem Titel Toccata seiner ersten Scarlatti-Suite in G-Dur eingegliedert hat. Über seine harmlosen Zusätze soll nicht weiter gerechtet werden, immerhin zeugen auch sie von jener Gesinnung, die ihn gegenüber einem Meisterwerk so oft zu argen Verstößen verleitet hat.

Scarlatti wahrt der linken Hand das Gegenspiel von b—a und h—a in den T. 28—29 und 33—34; Bülow setzt dafür in den T. 30—34 den üblichen Aufwärtszug $\underset{V}{}\overline{\;5—6—\sharp 7—8\;}$ ein. In den T. 45 ff. nimmt er offenbar Anstoß an Scarlattis Satz, siehe oben, und stellt Oktav- für die originalen Sextsprünge ein. In den T. 52—53 verkennt er den Meisterzug der verlangsamten Sextbrechung und setzt dafür das Motiv aus T. 1 ein; gerade aber dieses hätte er dem T. 56 nicht vorwegnehmen dürfen. In T. 71 entfernt Bülow den motivi-

schen Terzzug cis²—a¹. Mit g¹ für das kleine g in T. 81 schädigt er den Terzenaußensatz, siehe a in T. 78, g in T. 81 und das kleine d (für fis) in T. 84; sein Baß ist in T. 81 zu hoch, in T. 84 zu tief, man sieht, Bülow hat keine Wage für Stimmführung, Lage, Oktav-Koppelung, er behandelt alle diese tiefsinnigen Mittel der Synthese einfach nach Lust und Laune. Seine dynamische Bezeichnung in T. 91—99, die auf f-p-Gegensätze wie auf Echowirkungen gestellt ist, zeigt von einer völligen Verkennung des Inhaltes.

Chopin

Etude Es-Moll, op. 10, Nr. 6

Gleich Scarlatti in Italien ist Chopin in Polen als Musikgenie vereinzelt. Und ähnlich wie jener ist auch dieser seinem Volke fremd geblieben, obgleich er aus dem Volke kommt, es in sich trägt und inbrünstig ausdrückt.

Die allgemeine Wertung Chopins kommt darüber nicht hinweg, daß er nicht, wie die großen deutschen Meister, sich auch noch in Sinfonien, Streichquartetten, Opern, Oratorien und dergleichen versucht hat, und im Hinblick nun darauf, daß er so viele Mazurkas, Walzer, Polonaisen, Rondos, Scherzos schrieb und nur das Klavier als Mittel seines Schaffens benützte, wurde er nicht selten sogar zu einem Salonkomponisten herabgesetzt. Doch sicher schrieb Chopin nur für einen Salon von Genies, wenn für einen Salon überhaupt. Was sich um ihn drängte, hat ihn — ausgenommen etwa Schumann und Mendelssohn — bei aller Begeisterung und Schwärmerei gleichwohl nicht begriffen. Nicht einmal Liszt hatte eine richtige Beziehung zu ihm, trotz seinem überschwenglichen Buch über ihn. Schumanns so berühmt gewordene stürmische Begrüßung von Chopins op. 2, „Hut ab, meine Herren, ein Genie!" behielt Geltung nur für ihn selbst, aller übrigen Welt war und blieb er als Genie, als eine gleichsam außerirdische Erscheinung, unfaßbar, unzugänglich. Man wird Chopin erst gebührend bewundern und lieben, wenn man endlich Musik besser zu hören gelernt haben wird.

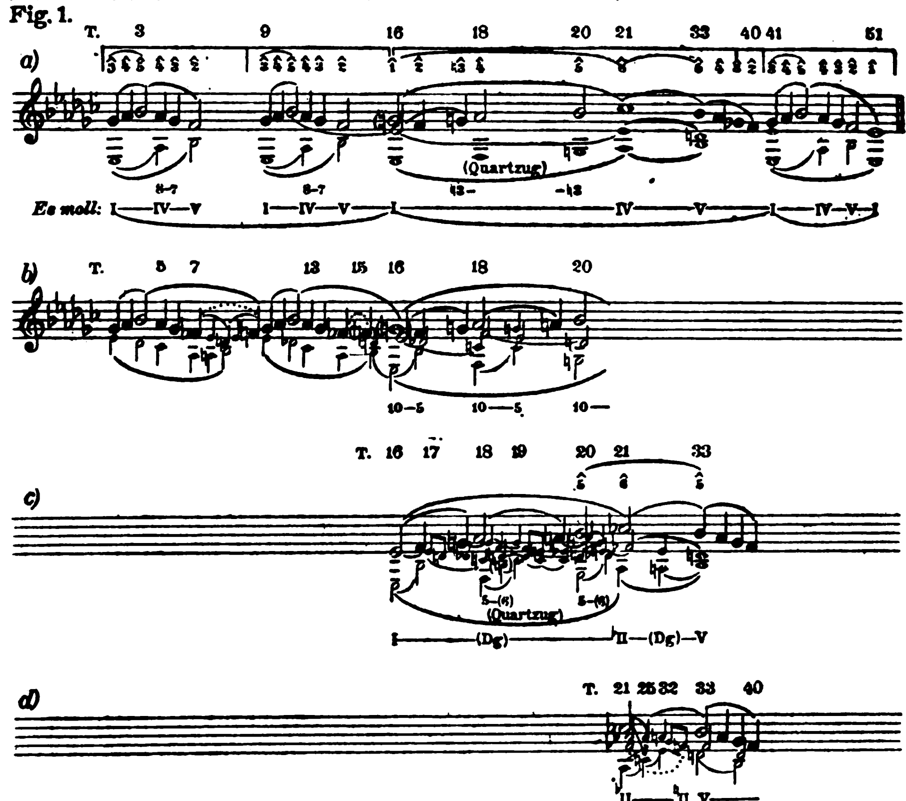
Die Kunst seiner Stimmführung reiht ihn unter die größten Meister der Tonkunst, die Weite seiner Auswicklungszüge beruht auf einer tondichterischen Kraft ohnegleichen, aber — wer ist ihnen je gefolgt! Wie häufig wird seiner tiefen Kunst irgend ein hohles und aufgedunsenes, aus Blech und Schlagwerk betäubend schmetterndes Pathos, das aus dem einen Augenblick geboren nicht mehr den nächsten schaut, im allgemeinen Urteil an Kunstwert übergeordnet! Um nur die hier vorliegenden beiden Etuden anzuführen, wo findet sich in den vielen hoch- und weittrabenden Orchesterwerken auch nur ein Fall solchen Zusammenhörens eines Ganzen, wie das Zusammenhören der Töne b^1—ces^2—b^1 in den T. 3—21—33 der Etude Es-Moll, wo ein so kühner Stimmentausch wie in den T. 21—32 der selben Etude, ein so meisterhaft ausgeführter Durchgang wie in der Ges-Dur-Etude T. 21—41? Nun strotzt aber jedes Werk Chopins von ähnlichen Auswicklungen, die die Aufnahmefähigkeit des Allerweltsohres weit überschreiten.

Die Ausgaben seiner Werke sind unzulänglich, der Vortrag geht irre und die Literatur ist über alle Maßen kläglich. Um der Tiefe willen, die ihm die Natur

schenkte, gehört Chopin mehr zu Deutschland als zu Polen, so möge ihn der deutsche Musiker endlich auch mit Verständnis pflegen.

*

Über die Bewegung der Urlinie[1]) und die Entwicklung der einzelnen Stimmführungsschichten gibt das nachstehende Bild Auskunft:



Das Stück bewegt sich, siehe bei a), im Tonraum $\hat{5}$—$\hat{1}$ des Moll-Klanges Es. Die $\hat{6}$, ces^2 in T. 21, erscheint als Nebennote und nur der Bequemlichkeit halber schreibt Chopin h^1 statt ces^2, vgl. Bd. I, 343.

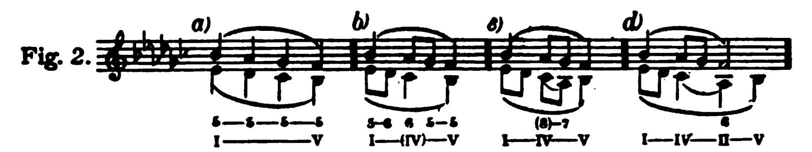
Mit der Gliederung der Urlinie hängt auch die Form zusammen: der erste Anstieg zur $\hat{5}$ und der Abstieg zur $\hat{1}$ in den T. 1—16 bedeuten den ersten, der zweite bis zur Nebennote $\hat{6}$ ausgreifende Anstieg und das Sinken bis zur $\hat{2}$ in den T. 16—40 bei der Stufenbewegung I $\natural^3$—♭II—♮II—V den mittleren, die Wiederholung des ersten Teiles mit einer Schlußkadenz endlich den dritten Teil der dreiteiligen Form.

[1]) Urlinie-Tafel in der Beilage.

An der $\hat{6}$ als Nebennote allein liegt es, daß die Urlinie nicht als $\hat{3}—\hat{2}—\hat{1}$ gelesen wird, wie die an der Spitze stehende $\hat{3}$ vermuten läßt, sondern als 5—1.

Die in T. 16 den ersten Teil beschließende $\hat{1}$ eröffnet zugleich den zweiten Anstieg im mittleren Teil; im Grunde aber holt die Oberstimme in T. 16 von g^1 aus, um in Dezimen mit dem Quartzug der Unterstimme fortzugehen, und der Terzzug $es^1—g^1$ dient nur dazu, das g^1 zu erreichen. Das Chroma bei der Terz, g^1 für ges^1, hat tonikalisierende Bedeutung ($I\,\natural^3—IV\,\flat^3 = V\,\natural^3—I\,\flat^3$). Es läge nun nahe, in $g^1—as^1—b^1$ der T. 17—20 eine Erwiderung von $ges^1—as^1—b^1$ der T. 1—4 zu sehen, aber stärker als diese Beziehung ist der Zwang des Quartzuges Es—F—G—As bei der Unterstimme, der auch die Oberstimme bis ces^2 in T. 21 zu hören nötigt; entsprechend dem g^1 der Oberstimme in T. 17 bedeutet auch das G des Quartzuges ein tonikalisierendes Chroma!

Das Bild bei b) zeigt zunächst die Umwandlung des Quintzuges aufwärts I—V in T. 1—8 in den melodischer auskomponierenden fallenden Quartzug Es—B. Da aber auch die Oberstimme abwärts zu fallen hatte, so drohten Quinten, wie hier bei a) und b) zu sehen ist:



Diese mit der Quintstellung des Außensatzes und der geraden Bewegung beider Stimmen stets verbundene Gefahr zu beseitigen, gibt es mehrere Mittel, so zum Beispiel die Synkopierung des Satzes mit 5—⌒45—⌒45 oder die Einschaltung eines Tones bei der Unterstimme, die am Quartzug freilich nichts ändert. Eine solche Einschaltung kann, wie in Fig. 2 c), zu einer Sept oder wie bei d) zu einer Sext führen, je nachdem die Oberstimme gegliedert wird. In der vorliegenden Etude geht Chopin den letzteren Weg.

Die $\hat{2}$ wird in T. 7—8 in einen fallenden und einen steigenden Terzzug ausgefaltet, die Gelegenheit geben zum Wechsel der (phrygischen) ♭II-Stufe, siehe Bd. I 143, mit der diatonischen ♮II. Der gleiche Wechsel, nur ohne Terzausfaltung, kehrt im Nachsatz des ersten Teiles wieder, siehe T. 15; er wird zu einem besonderen Merkmal des Stückes: in ganz breiter Auskomponierung beherrscht er den mittleren Teil, siehe ♭II—♮II in den T. 21—32 und schließlich die letzte Kadenz T. 47 ff.

Mit dem Dezimengang und der Dreistimmigkeit in den T. 16—21 kommt die Quintengefahr herauf, siehe Fig. 1 b); es lag nahe, sie hier durch eine

5—6-Auswechslung oder durch Einschaltung von Sprüngen bei der Unterstimme zu beseitigen, wie die nachstehende Figur bei a) und b) zeigt:

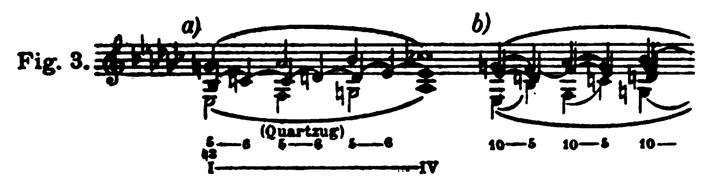
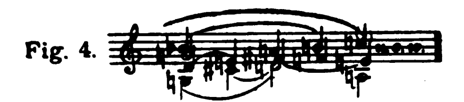


Fig. 3.

In der Tat macht in T. 16—17 der Terzzug bei der Oberstimme, es^1—f^1—g^1, die Einschaltung eines Quintsprunges notwendig, der den mittleren Ton f^1 konsonierend macht, siehe „Erl." Fig. 6; die 5—6-Auswechslung, siehe Fig. 3 a), hätte gegen diesen Ton dissoniert.

Das so in T. 16—17 entstandene neue Motiv fordert ein Nachbild, siehe T. 18—19; auch bei diesem wird, wie bei dem Vorbild, ein Oberquintteiler zuhilfe genommen, um g^1 in T. 19 konsonierend zu machen.

Dagegen war es unstatthaft, von G des T. 20 einen ähnlichen Sprung der reinen Quint wie früher von Es zu B und von F zu C zu machen, denn er würde, wie das folgende Bild zeigt:


Fig. 4.

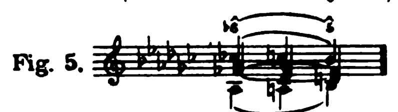
zu A geführt und damit den vom Grundplan geforderten Quartzug der Unterstimme, Es—As in T. 16—21, vernichtet haben. Auch ging es trotz aller Not nicht an, sich in T. 20 von der Stimmführung der T. 16—17 und 18—19 abzukehren und plötzlich in eine 5—6-Auswechslung einzuschwenken, wie bei Fig. 3 a); das hätte stimmführungs-stilistisch einen Bruch bedeutet, da die Auswechslung ohne parallelistische Deckung geblieben wäre.

Woher sich nun Chopin in dieser Not Hilfe lieh, zeigt das Bild Fig. 1 c). Schon um die reichere Bewegung des T. 16 fortzusetzen, schaltet er in T. 18 bei ⁀9—8 des Satzes auch noch die 5—6-Folge bei der Mittelstimme ein, c^1—d^1, wodurch außerdem möglich wird, den in T. 18 fälligen Oberquintteiler C, siehe Fig. 1 b), mittels seines Leittones H nachdrücklicher zu umschreiben. In T. 19, wo f^1 zu e^1 fällt, ist d^1 enthoben, zu e^1 aufwärts zu gehen; es wendet sich zu c^1 zurück, muß sich aber, um Quinten zur Oberstimme zu vermeiden (a^1—g^1 / d^1—c^1), zuvor eine Überbindung gefallen lassen.

In T. 20 wird wegen des Parallelismus ebenso wie in T. 18 die 5—6-Folge d^1—e^1 gebracht und wegen dieser, wie dort, bei der Unterstimme zunächst ein Sprung in die übermäßige Quart Cis gemacht, als ob der Satz wie

in Fig. 4 fortgehen sollte. In dieser äußersten Bedrängnis legt sich die Enharmonie ins Mittel; sie deutet Cis des Sprunges in Des und e^1 der Mittelstimme in fes^1 um, siehe Fig. 1 c), und dadurch entsteht der Vierklang G $\begin{smallmatrix}\flat 7\\ \flat 5\\ \flat 3\end{smallmatrix}$ der auf den tieferen Grundton Es zurückweist, siehe Bd. I 250: sofort treten durch Vermittlung dieses neuen Klanges die Grundtöne Es und G in T. 16 und 20 in unmittelbare Beziehung und gerettet ist der Quartzug Es—F—G—As, auf den es so sehr ankommt, vor allem bei der Urlinie, die ihre $\hat{6}$ aussprechen will! Die enharmonische Verwandlung $e^1 = fes^1$ ist in Chopins Notierung freilich nicht enthalten, da er der Bequemlichkeit halber die ganze Gruppe T. 21—28 wie in E-Dur (statt Fes-Dur) schreibt, siehe oben.

In den T. 21—32 liegt die Teilung des Ganztonschrittes As—B bei der Unterstimme, vgl. Fig. 1 a), in zwei Halbtonschritte um so näher, als ja auch die Oberstimme den Halbtonschritt ces^2—b^1 macht. Anderseits aber fordert der Klang auf dem chromatisch erhöhten Grundton A auch noch das Chroma bei der Terz, also A—c—es—ges; kommt dazu, daß, gemäß dem oben Gesagten, auch die phrygisch erniedrigte zweite Stufe in die diatonische hinübergeführt werden soll, ♭II—♮II, so stellt die Stimmführung in den T. 21—32 den Meister vor die Aufgabe, alle drei Teile des Klanges T. 21 zu verwandeln, den Grundton Fes in F, die Terz as^1 in a^1 und die Quint ces^2 in c^2. Da es nicht angeht, gerade bei der Oberstimme ces^2 in c^2 zu erhöhen:

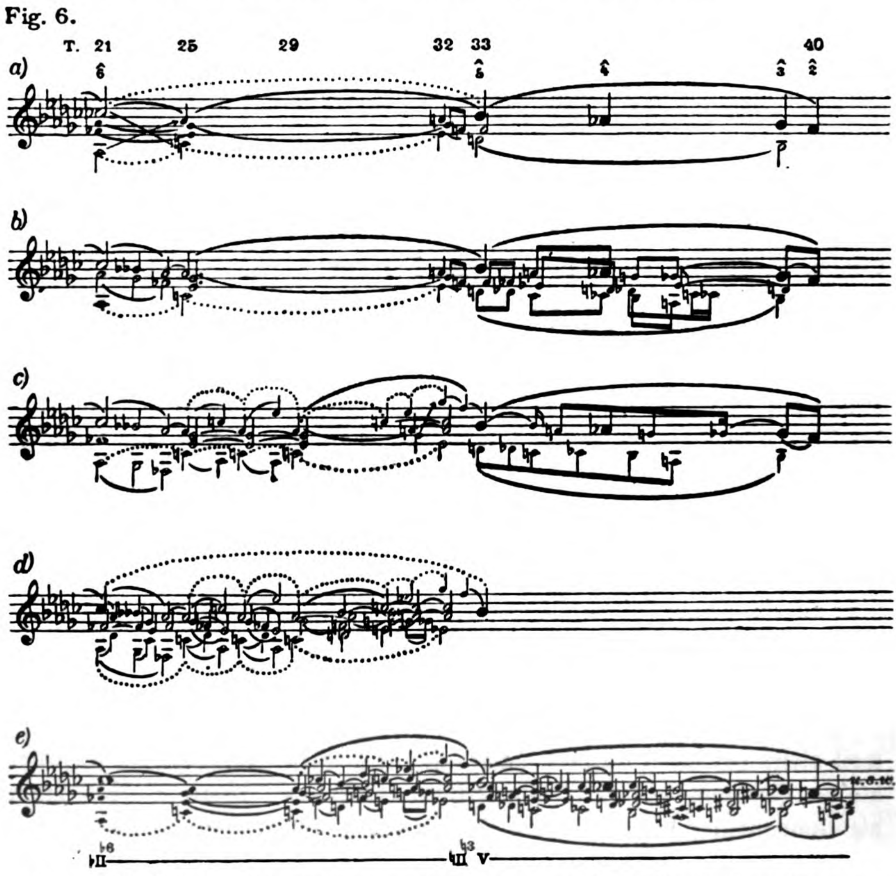
Fig. 5. 

weil dieser vor allem an dem Halbtonschritt gelegen sein muß, der fließender als der Ganztonschritt zu b^1 hinüberführt (besser ces^2—b^1 als c^2—b^1), mußte die Umwandlung der erwähnten Dreiklangteile auf dem Wege des Tausches gesucht werden.

Das Bild Fig. 1 d) zeigt nun den ersten Aufriß des Tausches. Zunächst tauschen Ober- und Unterstimme ihre Töne aus: ces^2 springt eine Terz hinab zu as^1 und umgekehrt steigt die Unterstimme aufwärts, ergreift aber bei dieser Gelegenheit C statt Ces (T. 25); hernach geht die Oberstimme von as^1 zu a^1 fort und bringt so die Erhöhung des ursprünglichen Grundtones. Nun einmal im Aufsteigen, in der Brechung begriffen, erhebt sich die Unterstimme von C noch weiter, zu Es, $\frac{4}{3}$-Umkehrung des Klanges A^7, was den Anstoß zur dritten, letzten Verwandlung von fes^1 in f^1 gibt. Diese Stimmführung beeinflußt auch die in T. 33—40: sie bringt die V. Stufe zuerst in der $\frac{6}{3}$-, dann in der Grundstellung, womit als einer Abwärtsbrechung die Aufwärtsbrechung der Unterstimme As—C—Es in T. 21—32 beantwortet wird.

Die nächsten Prolongationen der Stimmführung T. 21—32 und 33—40 lassen sich als zu umfänglich nur in einem eigenen Bild zeigen:

Fig. 6.



Das Bild bei a) wiederholt nur den Stand der Fig 1 d) als Grundlage der nächsten Prolongationen.

Bei b) tritt an Stelle des Terzsprunges ces^2—as^2 in den T. 21—24 der Terzgang ces^2—bb^1—as^1, der Unterterzen mit sich führt. In den T. 33—40 wird der Satz dreistimmig.

Bei c) werden die Unterterzen des Satzes T. 21—24 in den Baß gebracht und damit auch der Grundton der ♭II. Stufe ausgeworfen; für den Außensatz kommt der Grundton nicht weiter in Frage, siehe bei a) und b), doch begründet der Terzzug des Basses motivisch die nächsten Terzsprünge C—As in den T. 25—28. Um bei der Oberstimme das Chroma a^1 zu vermeiden, siehe bei a) und b), wird in genialer Weise ein melodischer Umweg gemacht, der die Ober-

stimme in den T. 25—32 in einer kühnen Brechung zu ges^2 emporführt, dann aber in T. 32 zu f^2 und schließlich in T. 33 zu b^1 als der langerstrebten $\hat{5}$ sinken läßt. Die Durchgangsklänge in den T. 33 ff. werden synkopisch aufgelöst.

Bei d) wird die Dezimenfolge in T. 21—24 durch Einschaltung von Quintsprüngen belebt (10—5, 10—5, 10). Diese Steigerung der Diminution fordert gesteigerte Auswicklung dann auch in der Folge T. 25—32: die Sekundschritte C—Des der Unterstimme in den T. 25 und 27 sind es, die in den T. 29—31 zu einer Kette von Sekundschritten werden, wobei ihre Aufwärtsrichtung der Aufwärtsbrechung der Oberstimme folgt. Man beachte den $^6_5$-Satz, bei dem jede Quint als eigentlich die Sept des Klanges abwärts geht, zugleich aber das Übergreifen für das Aufwärts der Oberstimme sorgt: as^1—b^1—c^2. (Dieser $^6_5$-Satz knüpft an den früheren an.)

Deutlich wird das Übergreifen in Fig. 6 e), wo es durch ein eigenes Motiv ausgedrückt wird. Außerdem zeigt das Bild die mehrstimmige Ausgestaltung der synkopischen Stimmführung in den T. 33—40, die in den T. 37—40 auch enharmonische Umschreibungen nötig macht. So erscheint in T. 38 ges^1, die $\hat{3}$, zuerst als fis^1.

Den vorletzten Stand der Diminution hält die Urlinie-Tafel fest. Dazu einige Bemerkungen:

Der Grundton Ces des T. 5, $^6_5$-Stellung der IV. Stufe, ist auch in T. 6 als ruhend zu denken; darüber darf alle Bewegung in den T. 5—6, die zu 5—6—7—5 führt, nicht täuschen, nicht die Nebennote des Basses, nicht der Gang der Mittelstimme.

T. 48 stellt als Wiederholung des T. 47 den neuerlichen Versuch einer Schlußbildung vor. In T. 49 greift eine zweite Wiederholung aus, sie erfährt aber eine Dehnung durch Einschaltung der Nebennote BB (Chopin schreibt A); somit liegt eine Überbindung des As^6-Klanges von T. 49 zu T. 50 vor, wodurch sich dieses Taktpaar gegenüber den T. 47 und 48 als Vergrößerung kundgibt. Der melodische Umweg in den T. 49—50 ist als eine Verbindung von zwei Quartsprüngen zu verstehen, siehe die Klammern in der Url.-Tf.; demnach stellen die ersten beiden Sechzehntel in T. 50, as^1—ges^1 vor fes^1, eine Art Schleifer in fallender Richtung vor. Die Dur-Terz bei der Tonika im letzten Takt steht in Beziehung zum Chroma g^1 und G in T. 17 und 20!

*

Mit der Handschrift[1]) verglichen, zeigt selbst die Urtextausgabe, sonst die

[1]) Diese erste Darstellung eines Werkes von Chopin gibt mir Gelegenheit, Herrn Professor Dr. Altmann wärmstens dafür zu danken, daß er mir durch Gewährung der photographischen Abnahme der Handschrift das Eingehen auf die Quellen ermöglicht hat.

trefflichste Ausgabe der Etuden von Chopin, bedeutende Mängel. Es ist richtig, daß Chopin Änderungen noch während der Stichkorrektur vornahm, die nicht selten sogar in den gleichzeitig erschienenen deutschen, französischen und englischen Erstdrucken verschieden ausfielen, doch besteht anderseits auch darüber kein Zweifel, daß so manche Handschrift — und zu diesen zählt die der vorliegenden Etude — gleichwohl Züge aufweist, die in die Erstdrucke gehörten und nur deshalb nicht aufgenommen worden sind, weil sie in ihrer Tiefe und Neuheit gegen die Gewohnheit der Stecher und Korrektoren verstoßen hat. Hier das Bild der Handschrift:

T. 1: Über dem ersten ges¹ steht das Zeichen > (ebenso in T. 9), das Krescendo-Zeichen über der Oberstimme.

T. 2: Ein Bogen über b¹—as¹.

T. 3: Ein Bogen über ces²—b¹.

T. 5: Über es² ein > und erst in der zweiten Hälfte des Taktes das Diminuendo-Zeichen; ebenso in T. 13.

T. 8: In der zweiten Hälfte des Taktes ein cresc. über der Oberstimme und zu den Sechzehnteln der linken Hand.

T. 16: Die Sechzehntel in der zweiten Hälfte des Taktes sind hinuntergestrichen.

T. 17/18: Chopin schreibt wie hier:

Fig. 7



das heißt im letzten Achtel bindet er den ganzen $^6_3$-Akkord — ebenso den $^6_3$-Akkord im letzten Achtel in T. 19 —, er führt einen Legato-Bogen von b zu as und streicht das letzte Sechzehntel f abwärts, vgl. auch das letzte Sechzehntel in T. 19. Diese Schreibart sollte wieder hergestellt werden!

T. 20—21: Chopin schreibt:

Fig. 8



Er geht in T. 20 vom zweiten Akkord der rechten Hand ohne enharmonische Umschreibung zu T. 21 fort und außerdem führt er, trotz dem Vorzeichen-

wechsel, nach Art der älteren Meister nur einen Taktstrich. Auch diese Schreibart sollte wieder aufgenommen werden. Davon abgesehen, daß sie das Gleiche der T. 18 und 20 deutlich ins Licht rückt, dient sie der Synthese und bewahrt den Spieler vor Irrtümern in Auffassung und Vortrag. Ist es doch unmöglich, von einem Spieler zu erwarten, daß er das h^1 des T. 21 als ces^2 liest und, mehr als das, in ces^2 als der $\hat{6}$ zugleich die Übersteigerung der $\hat{5}$ in T. 3 hört. Dazu kommt noch, daß der doppelte Tatkstrich — wann mag denn nur die Unart der Stecher, bei jedem Wechsel der Vorzeichen einen doppelten Strich zu führen, zum erstenmal aufgetaucht sein? — die synthese-unkundigen Spieler verleitet, mit T. 21 einen neuen Formteil, etwa einen Mittelteil oder Gegensatz zu beginnen!

In der Notierung Chopins weist der zweite Akkord bei der rechten Hand in T. 20 trotz den vier Tönen nur drei Punktierungen auf — g^1 weicht im letzten Achtel dem fisis der linken Hand —, zu einer solchen Art von Punktierung vgl. Beethovens op. 101, 1. Satz, T. 21 und 23, dazu S. 30 der Erläuterung meiner Ausgabe, U.-E. Nr. 3974. Wegen der enharmonischen Umschreibung des Akkordes aber vgl. Chopins H-Moll-Sonate, 3. Satz, T. 96, wo sie allerdings weniger Schaden anrichtet.

T. 24: Beim Basse ist auch ein $_1$Gis:

Fig. 9



Es ist unerklärlich, wie dieser Ton abhanden kommen konnte; er ist aus Gründen der Synthese notwendig, siehe das $_1$Gis in T. 28, vgl. dazu Fig. 6 c) und d), außerdem setzt doch der Fingersatz Chopins bei der linken Hand ein $_1$Gis voraus!

T. 28: Das letzte Sechzehntel lautet dis^1, nicht d^1; die Handschrift weiß nichts von einem Auflöser. Auch hier — wie in T. 20 — ist nur ein einfacher Taktstrich!

T. 32: fz, nicht f! — Sonderbarerweise schreibt Chopin in diesem Takte das 6. Sechzehntel als fis^1; daraus aber, daß er bei dem letzten Sechzehntel des Taktes ein ♮ bringt, folgt unwiderleglich zumindest dieses, daß er an der letzten Stelle f^1, nicht fis^1 gewollt hat, wie die Ausgaben schreiben.

T. 33—40: Je zwei Takte haben einen Bogen, ein sehr wichtiger Behelf der Synthese wie des Vortrages!

T. 34: Die Sechzehntel in der ersten Hälfte des Taktes lauten:



Fig. 10

es ist, als würde im Durchgang der Klang c—e—g—ais zur Auskomponierung gelangen.

T. 35: Über as^1 im 4. Achtel ein >; sollte Chopin mitten im großen Durchgang das Bewußtsein der diatonischen $\hat{4}$ haben wecken wollen?!

T. 41: Über ges^1 ein > (ebenso wie in T. 1).

T. 45: Wie in T. 5.

T. 47 und 48: Über fes^1 im 1. Viertel ein > und < nur im letzten Achtel.

T. 50: Die Handschrift enthält nicht weniger als drei Fassungen der ersten Takthälfte; zuletzt bleibt:



Fig. 11

Hier bedeutet Chopins nachträgliche Änderung eine Verbesserung, da die Überbindung des Niederstreiches in T. 49, siehe oben, ihn auch in T. 50, trotz dem fallenden Schleifer, zu dem gleichen Stand des $^6_3$-Klanges verpflichtet. Auch des Schleifers im 1. Achtel des T. 50 muß sich der Meister als solchen bewußt gewesen sein, da er bei dem ersten Versuch (die A-Dur-Schreibweise noch fortsetzend) gis^1—fis^1 als Zweiunddreißigstel notiert. Im Aufstreich des T. 50 ein > zu ces^1.

T. 52: Der Bogen, den Chopin hier über die Sechzehntel der linken und rechten Hand führt, möge ein Fingerzeig dafür sein, daß ein solcher Bogen wohl auch schon in T. 51 am Platze wäre.

T. 53: Ein > zu g; ein Überbindungsbogen zu es^1 ist nicht da.

*

Zum Vortrag. Die Handschrift zeigt keine Metronomangabe, sie muß erst später von Chopin festgestellt worden sein. Das Streben nach der $\hat{5}$ in T. 3—4, so wie nach der IV. und II. Stufe in T. 5 und 7 setzen das Maß der

Bewegung fest: wie immer man sich mit den Diminutionsmotiven im engeren Takt um Takt auseinandersetzt, das Drängen nach jenen Zielen muß auch durch den Vortrag mitgeteilt werden. Die Sechzehntelfigur wird im Legatissimo gespielt, förmlich verknäulen sich die Finger, um nur das Nebennotenmotiv b—a—b in T. 1, ces^1—b—ces^1 in T. 2 usw., durchklingen zu lassen. In T. 5 ist das Forte nur als eine stärkere Wallung zu spielen, es gilt nur der von es^2 ausholenden Überhöhung der Diminution.

Die T. 16—40 können ohne genaue Kenntnis der Zusammenhänge nicht richtig wiedergegeben werden. Vor allem hüte sich der Spieler, mit h^1 in T. 21 einen neuen Teil zu beginnen, siehe oben. Wenn die T. 21—24, die ces^2 ausschwingen lassen, immerhin ruhiger fließen, so meldet sich demgegenüber in Chopins genialer Anweisung < in T. 24, die hier eigens der Neigung des Spielers zu einem Einschnitt entgegenarbeitet, das erste Zeichen einer kommenden Unrast an. Schon werden denn auch die T. 25—26 und 27—28 durch < > zusammengefaßt, was ein Steigen der Unrast bedeutet, endlich bezeugt stretto e cresc. in T. 30 die letzte Steigerung. Von T. 33 aber folge man Chopins Bogen über je zwei Takte; nur dadurch wird es möglich, die richtige Betonung für g^1 und ges^1 in T. 38 und 39 zu finden. In T. 49 ist cis^2 zart zu nehmen und die ersten Sechzehntel bei der rechten Hand in T. 50 lasse man als Durchgang zwischen bb^1 und fes^1 (in Chopins Notierung a^1—fes^1) wie durchschlüpfen, vgl. die Url.-Tf.

*

Leichtentritt („Analyse von Chopins Klavierwerken", II, 111 ff.) geht durchweg irre in der Beurteilung sowohl des Ganzen wie der Teile und Einzelheiten. Förmlich stellt er das Ohr auf das Auge ein, dessen Natur aber durchaus nicht darauf eingerichtet ist, Terz-, Quart- oder Quintzüge zu vermitteln, gerade also jene Auswicklungen nicht, auf die das Ohr vor allem angewiesen ist, wenn es überhaupt musikalisch hören soll. Er faßt die dreiteilige Liedform der Etude so auf:

„I. A) Takt 1—16. 16 Takte (Es-Moll).
II. B) „ 17—41. 3×8 „ (von B-Dur aus über E-Dur in mannigfachen modulatorischen Rückungen nach Es-Moll zurück).
III. A) „ 41—53. 13 „ (Es-Moll mit Ausweichung nach A-Dur kurz vor dem Schluß)."

Leichtentritt liest also den Mittelteil erst von T. 17 weg, nimmt den B-Klang in diesem Takt sofort für die B-Dur-Tonart, ebenso in T. 21 ff. E-Dur als eine blanke Wahrheit und gelangt so zu einem tonartendurchsetzten Mittelteil. Dazu schreibt er (S. 114):

„Vereinfacht man die Träger der harmonischen Fortschreitung noch mehr, so erhält man als harmonischen Extrakt der Stelle die Folge: es—E—B—es."

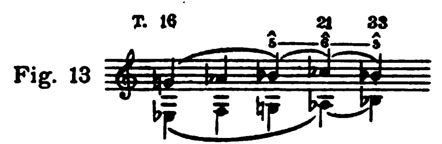
Sogar noch in der „vereinfachten Fortschreitung" nimmt Leichtentritt E-Dur als eine Tonart-Wirklichkeit an! Die eingehende harmonische Analyse auf S. 114—115, die wiederzugeben ich mir erspare, trägt freilich noch mehr Tonarten, Sequenzen, enharmonische und Trugschlußfortschreitungen usw. herbei. Außerdem unterscheidet er in seiner Analyse drei Perioden, wie folgt:

Fig. 12



Alle diese Irrtümer hätte sich aber Leichtentritt erspart, wenn er — wie einfach, wie überaus einfach doch! — in T. 16 mit dem Quartzug der Unterstimme:

Fig. 13



eingesetzt und ces² in T. 21 insbesondere als Steigerung des b¹ gehört hätte: $\hat{5}$—$\hat{6}$—$\hat{5}$. Er wäre dadurch wohl auch auf die Verschränkung des ersten und zweiten Teiles in T. 16 gestoßen, wo der Tonika-Grundton sowohl abschließt wie in einem den Quartzug der Unterstimme eröffnet, er hätte statt in Sequenzen, sich in wohlgearteten Durchgängen bewegt. Gibt es bei einer Auskomponierung doch nur Durchgänge zwischen den konsonanten Intervallen des Klanges, Durchgänge mit bestimmtestem Anfang und bestimmtestem Ende, nicht aber die sogenannten Sequenzen! Wer dieses begriffliche Unding annimmt, wer sich den unbestimmbaren Stromschnellen von Sequenzen überläßt, der verrät, daß er den Durchgang nicht findet, also den Inhalt nicht hört.

Wie sonderbar aber auch dieses: In T. 49 weiß Leichtentritt das scheinbare A-Dur richtig als neapolitanischen Sextakkord zu deuten — ich nenne einen solchen Zug über alle Schulen hinaus einen phrygischen —, aber daß es die gleiche Bewandtnis auch mit den T. 21—28 haben könnte, fällt ihm nicht ein,

und zwar nur deshalb nicht, weil diese Umschreibung einen größeren Raum einnimmt! Oh, das Auge in der Musik!

Auf S. 113 schreibt Leichtentritt:

„Im melodischen Aufbau sowohl wie auch in der Harmonik macht sich ein Wissen vom Wesen der kleinen, chromatischen Schritte kund, wie man vor Chopin kaum bei irgend einem Komponisten wird finden können. Die Melodie verdankt ihren Ausdruck zum beträchtlichen Teil der feinhörigen Ausnutzung des Unterschiedes der Halb- und Ganztonschritte als Ausdruckswerte. Diese melodischen Feinheiten werden noch potenziert durch die Begleitharmonien, in denen die chromatischen Rückungen noch vervielfältigt sind. So kommt eine Fläche Musik von neuem Klang- und Ausdrucksgepräge zustande, deren Wesen in der ganzen neueren Musik (Liszt, Wagner, Strauß) zwar vielfach in mannigfachen Varianten nachgebildet worden ist, deren Vollendung jedoch kaum wieder erreicht, geschweige denn übertroffen worden ist."

Dieser musikgeschichtlichen Auffassung stelle ich entgegen, daß es ganz die selbe Art Chromatik, Halb- und Ganztonschritte usw. schon lange vor Chopin gegeben hat. Selbst nicht mit den Geniepersönlichkeiten kommt eine neue Musik, Musik bleibt über alle Synthese, wie über alles Chaos hinweg von Anfang bis ans Ende der Zeiten: Auskomponierung eines Dreiklanges, wobei die Durchgänge auch wieder konsonant gemacht, in immer neuen Diminutionsschichten auskomponiert und dem Vordergrund zugetrieben werden, siehe „Erl.". Damit also, daß Chopin hier in den T. 16—21 einem Quartzug zu einer so wunderbaren Erscheinung verhalf, daß er mittels dieses Quartzugs auch den zweiten Teil in die Diatonie, ja sogar in die selbe Tonart einfing, daß er die Synthese durch das Urlinie-Spiel von b^1—ces^2—b^1, $\hat{5}$—$\hat{6}$—$\hat{5}$ in T. 3—21—33, zum Siege führt — mit all dem Großen und Kühnen hat Chopin der Kunst doch nichts Neues gebracht: dennoch aber — und das ist etwas anderes — bezeugt jeder Atemzug seiner Diminution einen eigenen, neuen, persönlichen Geist! Ewiges in immer neuen Verwandlungen zu zeigen, das ist Beruf des Genies!

Chopin

Etude op. 10 Nr. 5 (Ges-Dur)

Der Tonraum der Etude[1]) ist der erste Terzraum $\hat{1}$—$\hat{3}$ des Dur-Klanges Ges, worin die Urlinie fallend sich bewegt, $\hat{3}$—1. Nachstehende Figur erläutert die Prolongation der Stimmführung vom Ursatz aus:



Das Bild bei a) hält den Ursatz und die Tonalität fest; es zeigt die $\hat{3}$ an der Spitze akkordisch aufgesetzt, statt einer Auskomponierung, die die 3 erst erreichen sollte. Die Abwärtswendung zur $\hat{2}$, die auf die V. Stufe fällt, erfolgt in T. 16.

Die Taktgruppe T. 17—48 wird durch die 2 allein ausgefüllt, die aber zwei Klänge in Anspruch nimmt. Das Gleichgewicht in der Zahl der Klänge — zwei in der ersten, zwei auch in der zweiten Taktgruppe — will hier besonders beachtet sein, es spielt grundlegend auch bei den Prolongationen mit. Ein anderes ist es, daß, von der Tonalität aus gesehen, der erste Klang auf As hier mehr als Hilfsklang zur V. Stufe, denn als wesentliche II ♭3 wirkt.

Die Gruppe T. 49—67 kehrt zur $\hat{3}$ zurück und bringt endlich den vollständigen Terzzug $\hat{3}$ $\hat{2}$ $\hat{1}$, auf kadenzierende Stufen gestellt: I—II—V—I.

[1]) Urlinie-Tafel in der Beilage.

Dieser Ablauf der Urlinie bedeutet zugleich die Form des Stückes; es hat eine dreiteilige Liedform: der a_1-Teil führt die $\hat{3}$, der b-Teil die $\hat{2}$; der a_2-Teil holt noch einmal von der $\hat{3}$ aus und schließt mit $\hat{3}$ $\hat{2}$ $\hat{1}$ ab. Zwar scheint die letzte Ausführung, indem sie in den T. 67 ff. Anklänge an T. 17 ff. bringt, auf eine vierteilige Form hinzuweisen, doch belehrt das Bild des Ursatzes, daß die auf den Abschluß des Urlinie-Zuges noch folgende letzte Taktgruppe nur eine Koda sein kann. Man entnimmt daraus, welchen wesentlichen Dienst der Ursatz bei Beurteilung der Form leistet.

Die erste Auflockerung zeigt das Bild bei b). In T. 8 erscheint der Grundton der III ♮3. Stufe, da aber weitere quintale Ausstrahlungen fehlen, wie etwa III—VI—II, so ist er hier nur als Wegmitte zur V. Stufe in T. 16 aufzufassen. Immerhin bedeutet die Wendung zur III. Stufe in der Form von I—III ♮3 zu I—V eine Zweiteilung der ersten Taktgruppe T. 1—16 in Vordersatz und Nachsatz. Sie gibt zugleich den Mittelstimmen Gelegenheit zur Nebennote ges^2—f^2—ges^2 und zum Chroma d^2, die in ihrer Weise den Satz beleben. Eine ähnliche Zweiteilung — auch sie bildet ein besonderes Merkmal des Stückes — zeigt dann der mittlere und dritte Teil; bei dem mittleren besteht sie nur in einer einfachen Wiederholung, beim letzten halten die T. 49—56 an der $\hat{3}$ fest, wogegen die Gruppe T. 57 ff. $\hat{2}$—$\hat{1}$ bringt.

Eine reichere Ausfaltung weist das Bild bei c) auf. Die durch die erste Prolongation b) gewonnenen Teile erfahren weitere Spaltungen. Die Oberstimme gerät in Bewegung und treibt ihr Spiel mit der tieferen Nebennote. Um die Nebennote in T. 3 konsonierend zu machen, siehe „Erl." Fig. 6, bringt der Baß den Grundton der V. Stufe, doch lediglich als Oberquintteiler, also ohne Absicht auf einen Vordersatz, vgl. Fig. 1 b). In T. 7 wird die Nebennote as mit dem Grundton Ces kontrapunktiert, da der Baß mit Ges—As—B Oktavfolgen gebildet hätte. Somit ist der stellvertretende Grundton Ces auch nichts anderes als ein Durchgang, genauer: eine Nebennote zu B.

Diese Umschreibung des Grundtones der III. Stufe fordert eine parallelistische Begründung auch der V. Stufe in T. 16, daher meldet sich in T. 15 der Klang der II ♮3 (in Sextakkord-Stellung), der tonikalisierend auf die Dominante hinweist.

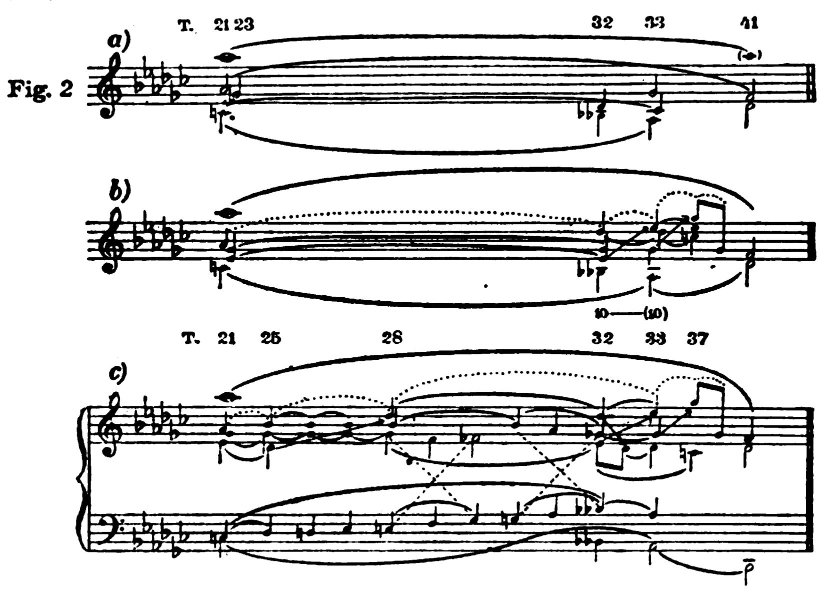
Im Mittelteil, T. 17 ff., wird zweimal der Terzzug as^1—ges^1—f^1 aufgerollt, siehe T. 17—20 und 21—41. Das zweitemal tritt beim Baß der Terzzug C—BB—As hinzu: das ergibt in T. 32 zunächst die Sext $\frac{ges^1}{B}$ B die in T. 33 durch Überbindung zur Sept $\frac{ges^1}{As}$ führt; außerdem schließt sich dem Terzzug des Basses ein Terzzug bei der Mittelstimme an, es^1—des^1—c^1.

Im dritten Teil wird die Rückwendung von as² zu ges², siehe bei b) die T. 57—60, in sich zweigeteilt, das ergibt schon in dieser Taktgruppe eine trillerähnliche Bewegung, die, mit der oberen Nebennote vollends in der Art eines wirklichen Trillers ausholend, sich in der folgenden Taktgruppe fortsetzt.

Die Urlinie-Tafel zeigt eine noch reichere Ausdeutung der Stimmführungswege durch neue Diminutionsbildungen. In den T. 1—4 tritt bei der Mittelstimme ein Nebennotenmotiv auf, zunächst in T. 1—2 in Achteln, dann in T. 3—4 vergrößert in Vierteln. Dazu kommt in T. 3—4 eine über das Nebennotenmotiv hinweggehende Brechung, deren mittlerer Ton as² auch der Urlinie-Oberstimme gehört, außerdem noch der Terzzug f¹—es¹—des¹. Alle Bewegung in den T. 3—4 wird durch die Brechung des Basses ermöglicht und unterstützt; As als Oberquintteiler des Grundtones Des macht es¹ konsonierend.

Das Nebennotenmotiv durchzieht das ganze Stück in allen möglichen Formen: in Quint- oder Oktavstellung zum jeweiligen Grundton und in verschiedenen Lagen.

Zum Verständnis der Stimmführung in T. 23—41 sei ein Bild eingeschaltet:



Die Stimmführung bei a) der Figur deckt sich mit der der gleichen Takte in Fig. 1 c).

Bei b) der Fig. 2 wird der Terzzug as¹—ges¹—f¹, siehe bei a), durch den Umweg as¹—ges²—f¹ diminuiert und gedehnt. Hinauf von as¹ zu ges²

geht es in einem umständlichen Übergreifen, hinab aber von ges^2 zu ges^1 in einem Sprung. Das Bild macht ersichtlich, wie des^2 bei der Oberstimme vortritt, um den Dezimensatz zu BB—As einzuleiten. In der Folge greifen ähnlich noch es^2 und ges^2 über, siehe die Pfeile.

Bei c) endlich sehen wir den Baß auch an der Aufwärtsbewegung der Oberstimme in gerader Bewegung teilnehmen: von c zweigen zwei Wege ab, aufwärts in Durchgängen zu bb und in einem Sekundschritt abwärts zu BB, vgl. bei a und b). Das macht aber schon in T. 25 das Fortschreiten von as^1 zu b^1 bei der Oberstimme und von es^1 zu des^1 bei der Mittelstimme notwendig. Und so bestätigt sich nachträglich, daß das Übergreifen von des^2 in der Stimmführung b) eigentlich eine Höherlegung von des^1 ist, siehe den ersten Pfeil bei c).

Die weitere Gliederung der einzelnen Teilzüge innerhalb des ganzen Durchganges ist bei c) durch kleine Bogen ersichtlich gemacht. So zieht von ges^1 ein Terzzug abwärts zu es^1 in T. 32 und in das von dieser Mittelstimme aufgegebene ges^1 rückt die von b^1 kommende Mittelstimme ein. Diesen beiden Terzzügen kommt nun der Baß ebenfalls mit zwei Zügen entgegen, so daß mit $\begin{matrix} ges^1—f^1—fes^1 \\ e—f—ges \end{matrix}$ und $\begin{matrix} b^1—as^1—ges^1 \\ g—as—bb \end{matrix}$ die Stimmen ihre Intervalle tauschen.

Über dem in T. 33 endlich erreichten Grundton As erscheinen, der vorausgegangenen Stimmführung gemäß, $\frown$4—3 als des^1—c^1, nicht des^2—c^2. Die Auskomponierung in T. 41—48 geht auf $V^{\flat 7}$ aus, um die Rückkehr der Tonika zu begründen.

Im dritten Teil wird die Gruppe T. 57—66, siehe Url.-Tf., kühn und eigenartig durch das Nebennotenmotiv des^4—es^4—des^4 (siehe oben) zusammengefaßt: zum erstenmal blitzt des^4 in T. 58 auf, noch einmal in T. 60, es^4 und des^4 folgen aber erst in T. 65.

In T. 67 schließt der letzte Teil mit ges^1 als der $\hat{1}$ ab und die Koda setzt ein: Schon aber in T. 68 wird mit ges^3 wieder an die viergestrichene Oktave der ersten $\hat{3}$, siehe T. 1, angeknüpft; das Gesetz der obligaten Tonlage[1]) wirkt sich aus. Diese Höhe wird nun festgehalten und schließlich zieht in T. 74 ges^3 über as^3 zu b^3 in T. 75. Der Sinn der Koda wird dadurch offenbar: gewissermaßen wird auf die in T. 67 die Urlinie-Auskomponierung abschließende $\hat{1}$ noch einmal die $\hat{3}$ gestülpt als Erwiderung der ersten akkordischen Fassung in T. 1.

Die Diminution verwendet das Nebennotenmotiv im Oktavton der Tonika: ges^1—as^1—ges^1, siehe T. 67—68 und 71—72, abwechselnd mit dem Nebennotenmotiv des^1—es^1—des^1, siehe T. 69—70 und 73—74. Von b^3 in

[1]) Vgl. „Tw.", 1., S. 39.

T. 75 fällt eine Brechung bis b in T. 79. Die Url.-Tf. zeigt ihre Bestandteile auf: den fallenden Terzzug b—as—ges, der die Höhe b fortgibt, es—des als Teil des Nebennotenmotivs und außerdem b—as als Teil des Terzzuges. Umgekehrt aber steigt eine Brechung von b (des¹) in T. 79 zu ges³ in T. 81 empor: mit den Tönen der Brechung wird hier wieder das Nebennotenmotiv wie auch der fallende Terzzug verknüpft, dieser aber in Verkleinerung. In den T. 81—82 wiegt sich gleichsam die Brechung in ges³—b³; die Oberstimme verlangt es offenbar wieder nach b³, nur daß anstatt des Terzzuges, wie in T. 74—75, diesmal ein Terzsprung b³ herbeiführt — und wie eine Vergrößerung des Terzsprunges erscheint der Inhalt der T. 83—85! Das Stück schließt wie es begonnen, mit b³ als der $\hat{3}$ über der $\hat{1}$.

Zum letzten Stand der Diminution in der endgültigen Ausführung sei noch bemerkt: Um sich das Nebennotenmotiv auch in der Sechzehntelfiguration zu verdeutlichen, ist zu empfehlen, entgegen der gegebenen Einteilung der Sechzehntel in 2 × 3 eine Einteilung in 3 × 2 Sechzehntel vorzunehmen:

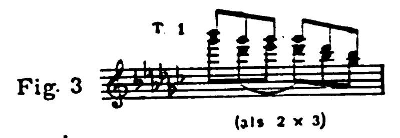


Fig. 3

Die Figuren in T. 3 und 4, 7 und 8, 15 und 16 sind so zu verstehen:

Fig. 4



Die Bilder bei a) geben den Stand der Url.-Tf. wieder, die bei b) zeigen die Ausfaltung weiterer Brechungen innerhalb der ersten, zunächst in Verstärkungsoktaven ausgeführt; endlich enthüllen die Bilder bei c) als Sinn

der Figurierung Nachahmungen bei der Mittel- und Oberstimme, mit denen die Brechung sich aufschwingt. Es ist durchaus wichtig, sich in den erwähnten Takten die Zahl der durch die Figurierung ausgedrückten Oktaven gemäß Fig. 4 b) zu vergegenwärtigen.

Die endgültige Ausführung zeigt den Terzzug der Mittelstimme in den T. 27 und 28 hoch oben in der dreigestrichenen Oktave und in den T. 31—32 den gleichen Terzzug in Vergrößerung.

*

Die Handschrift zeigt diese Etüde in einem in jeder Hinsicht noch unfertigen Zustand. Nichts Lehrreicheres gäbe es für den Unterricht in der Komposition, als eine solche Handschrift durchzugehen, damit die Schüler merken, wie selbst ein Genie, bei aller Sicherheit des Zieles, gleichwohl das Letzte nicht immer schon im ersten Anlauf findet. Und doch enthält die Handschrift auch in diesem unfertigen Zustand so manche Züge, die in einen Neustich aufzunehmen geboten wäre. Wieder wie bei der Es-Moll-Etude will ich das Erwähnenswerte der Reihe nach vorbringen.

T. 4: Das letzte Sechzehntel im 3. Achtel lautet in der Handschrift noch des^3 (ebenso an der Parallelstelle); an dieser Stelle ist aber durchaus nur es^3 statthaft (die Urtextausgabe bringt es^3). Die Begründung hiefür ist aus Fig. 4 a), b), c) zu entnehmen: für die Dauer der Brechung as^2—es^3—as^3 in den T. 3—4, siehe die Klammer, ist es wegen es^3 unstatthaft, des^3 vorzeitig anzuschlagen, trotzdem bei der linken Hand des^1 schon im 3. Achtel fällt.

T. 24: Im 1. Sechzehntel des 3. Achtels hat die Handschrift es^3, nicht ges^3; ihr folgen hierin alle Erstdrucke, denen sich auch die Urtextausgabe anschließt. Kein Zweifel aber, daß es^3 in der Handschrift ein Versehen ist — ein Beispiel für eine Flüchtigkeit im Schreiben: Chopin setzt im ganzen Mittelteil kein ♮ vor c! —, denn die Stimmführung, siehe die Url.-Tf. und Fig. 1, erweist unwiderleglich, daß das von as^3 des T. 21 kommende und in T. 23 zum erstenmal ertönende ges^3 sogar bis T. 39 fortzutragen ist, somit im Grunde nicht vom Platze weicht, mag auch in T. 27 und 28 der aus der Mittelstimme heraufgeholte Terzzug b^3—as^3—ges^3 es überschneiden und in T. 32 für ges^3, als den letzten Ton des vergrößerten Terzzuges, stellvertretend ges^2 erscheinen. Weder also darf es^3 in T. 23 gebracht werden, auch nicht ges^3—es^3 in den T. 23—24 —, würde doch ein solcher Terzfall schon ein Motiv bedeuten, welches wäre es hier aber und wodurch wäre es in der Synthese begründet? — einzig ges^3 ist in diesen beiden Takten statthaft!

T. 27—28: Hier die Notierung der Handschrift, die wegen ihrer Neuheit und Schönheit den Ausgaben zu empfehlen ist:



Fig. 5

T. 32: Im 2. Achtel bringt die Handschrift bei dem Akkord der linken Hand noch des^{1} für es^{1}, ohne Zweifel ist hier aber es^{1}, das von fes^{1} kommt, allein am Platze; ges^{1} gehört dem Terzzug b^{1}—as^{1}—ges^{1} an, vgl. Fig. 2 c).

T. 41—43: Die Handschrift zeigt in diesen Takten $\begin{smallmatrix}f^1\\ as\end{smallmatrix}$ bei der linken Hand schon im 2. Achtel! — vielleicht dachte Chopin an den Einsatz in T. 45 — die spätere Notierung im 2. Viertel ist ohne Zweifel eine Verbesserung.

T. 55—56: In beiden Takten bringt die Handschrift > über dem 1., nicht über dem 2. Sechzehntel des 3. Achtels; diese Notierung wird dann auch in der folgenden Taktgruppe bestätigt, sollte daher in den Ausgaben wiederhergestellt werden.

T. 65: Die Handschrift notiert bei der linken Hand ein Arpeggio, das in der Ausgabe nicht fehlen sollte:


Fig. 6

T. 66: Die Notierung der Handschrift:



Fig. 7

ist jeder anderen vorzuziehen: bei der linken Hand ces^{1} als Viertel und die drei Bogen, die den Stimmengang anzeigen, erweisen, daß Chopin ges^{1} auch in diesem Takte, ebenso wie ges^{1} in T. 65—67, mit der linken Hand gespielt hat.

*

Auf den Vortrag bezieht sich in der Handschrift nur der eine Vermerk: leggieriss. et legato; die Metronomangabe fehlt noch, auch sind nur wenige dynamische Zeichen angebracht. Chopins Legato-Vorschrift für die Figur der rechten Hand macht den Virtuosen Kopfzerbrechen; ihnen ist sie völlig unbegreiflich, weil sie hier ein Legato für überhaupt unausführbar halten. Dennoch ist Chopin im Rechte gegenüber den Virtuosen: er denkt ja doch auch an die füllenden und tragenden Terzzüge der linken Hand, um derentwillen die

rechte Hand, trotz der Urlinie, die sie führt, in einem gewissen Sinne wie eine Begleitung der linken sich zu betragen habe. Was die rechte Hand zu sagen hat, dringt aus den Sechzehntelfiguren wohl schon von selbst heraus, auch wenn sie im Legato gespielt werden, dagegen bliebe die linke Hand ungebührlich zurück, wenn man vorzugsweise die rechte Hand, im glanzvollen non legato obendrein, vortreten ließe. Man muß gar nicht Ohrenzeuge von Chopins Vortrag dieses Stückes gewesen sein, um behaupten zu können, daß bei ihm das Legato der rechten Hand Wirklichkeit gewesen ist! Könnten nur die Virtuosen ähnlich weit hören und durchdringend denken, es müßte auch ihnen ein Leichtes sein, die rechte Hand wie schwebend über der linken zu führen und im Schweben, je nach der Notwendigkeit, den Faden der Handlung aufzugreifen oder fallen zu lassen.

In T. 4 übersehe der Spieler das > zum 2. Achtel der linken Hand nicht. An der Wende der T. 7/8 sei er sich des Sachverhaltes gemäß Fig. 4 b) bewußt.

In T. 17—18 hat das Nebennotenmotiv bei der linken Hand durchzudringen; hiebei erhält b^1 jedesmal einen Druck. In T. 18 ist as^1 der rechten Hand wie anschließend an das bei der linken Hand vorausgegangene Nebennotenmotiv zu spielen; außerdem fordert die Überbindung des as^1 einen Druck, erst nach dessen Entspannung geht die Hand mit der Figur fort. In T. 21 beginnt der zweite Terzzug bei der linken Hand, nun baue man mit dem Meister an dem großen Durchgang Stück um Stück mit, im frohen Gefühl einer kühnen Unternehmung, mit fliegender Zuversicht: die Vergrößerung des Terzzuges as^1—ges^1—f^1 stehe dem Spieler immer vor Augen! Diesen Terzzug wiederhole er wie summeziehend in T. 46—47 und überhöhe ihn endlich in T. 48 mit dem Terzzug ces^2—b^1—as^1.

An der Wende der T. 64/65 greift das Arpeggio der linken Hand vor, so daß auf ges^1 der linken Hand das es^4 der rechten Hand fällt. Wem Chopins Fingersatz bei der rechten Hand in T. 65 schwerfällt, dem sei der nachstehende empfohlen: 5 5 4 3 2 1 5 4 3 2 1 3. In T. 75 ist an die Verquickung von Terzzug und Nebennotenmotiv zu denken.

*

Leichtentritt („Analyse der Klavierwerke von Chopin“, II, 105) faßt den Eindruck des Ganzen in die Worte zusammen:

„Die sogenannte ‚Schwarze-Tasten-Etüde‘. Im wesentlichen eine Studie für die rechte Hand, die sich in der Tat streng auf die Obertasten beschränkt, während die linke zur Bereicherung der Harmonik gelegentlich die weißen Tasten nicht durchaus verschmäht . . .“

(S. 109:) „Die Folge der ausschließlichen Verwendung schwarzer Tasten in der rechten Hand ist eine auf pentatonischer Skala beruhende Melodik (mit Überspringung der 4. und 7. Stufe), der das Stück seinen eigentümlich spielerischen, reizvoll primitiven Ton nicht zum geringsten Teil verdankt. Man kann sich diese melodiestützenden Noten etwa folgendermaßen aus der figurierenden Umspielung herausschälen, und erhielte dann etwas, was einem übermütigen schottischen Jig sehr ähnlich ist. Man stelle sich diese lustige Melodie in Oktaven gespielt vor, von Pikkoloflöten und großer Flöte." (Folgt eine Notenskizze der Etüde.)

Chopin schrieb keine Studien für die rechte Hand, mag er die Stücke auch Etuden genannt haben und mag es noch so sehr danach aussehen. Seine Etüden sind wahre Tongedichte, in denen sich sein Schöpfungsdrang nicht minder kühn und diminutionsneu auslebt, wie in seinen Sonaten, Balladen, Rondos, Scherzos, Polonaisen usw. Unsere Sache ist es, ihm in seine stolzen Stimmführungszüge, in seine eigene Welt der Diminution zu folgen, statt uns durch Titel und Figurierung vom Inhalt ablenken zu lassen. Unmöglich hätte der Verfasser der Analyse die linke Hand in der Ges-Dur-Etude so gründlich weggedacht, wenn er nicht gerade ihre entscheidenden Terzzüge (sowohl im ersten wie im mittleren Teil) verkannt, nicht das Ineinanderspielen der Urlinie-Züge und des Nebennotenmotivs überhört hätte. Die Figurierung der rechten Hand ist keine „lustige Melodie", noch weniger hat sie etwas mit einer „pentatonischen Skala" zu schaffen. Das Fehlen von ces und f in der Figurierung erklärt sich einfach genug aus der Verknüpfung des Terzzuges b—as—ges mit dem Nebennotenmotiv des—es—des, also zweier gut diatonischer Motive; bringen dazu noch die übrigen Stimmen ces und f, so ist damit die Dur-Diatonie gesichert.

Die dreiteilige Liedform der Etude im großen erkennt Leichtentritt, geht aber im einzelnen dennoch irre. So bemerkt er zu T. 8 (S. 106):

„Takt 8 kadenziert auf dem B-Dur akkordisch, der sich in die Ges-Dur-Tonalität einfügt als Dominante von Es-Moll, der Paralleltonart zu Ges-Dur."

Eine Kadenz auf dem B-Dur mit as? Gehört nicht zu B-Dur eine andere Kadenz, zumindest ein in welcher Form immer den Leitton a führender Klang? Ein Klang der III. Stufe, wie hier zwischen die I. und V. gestellt, ist niemals als „die Dominante einer Paralleltonart", sondern als Wegmitte aufzufassen.

Die T. 17—22 liest Leichtentritt als ersten Abschnitt des Mittelteiles, als „eine um zwei Takte verkürzte Achttaktperiode", fühlt sich allerdings nicht ganz behaglich dabei, da er schreibt:

„2. Abschnitt (Takt 23—34). Der Eintritt der neuen Figur, Takt 23, wird nicht im Moment als Beginn eines neuen Abschnittes empfunden, sondern

zunächst noch als Abschluß der vorhergehenden 8 taktigen Periode gedeutet. Seine Täuschung erkennt das Ohr erst durch die folgenden Takte und sieht sich nunmehr genötigt, den Takt 23 vom Abschluß zum Anfang umzudeuten. Auch dieser kapriziöse Zug fügt sich gut ein in das Wesen des Stückes."

Hätte Leichtentritt aber in den T. 17—20 den Terzzug as^1—ges^1—f^1 gehört, den die linke Hand führt, so hätte er schon T. 21 als den ersten Takt des zweiten Abschnittes und die Wiederholung und Dehnung jenes Terzzuges als dessen Inhalt erkennen müssen. Daß die beiden Abschnitte im Verhältnis von 4 zu 28 Takten stehen, spielt demgegenüber gar keine Rolle.

Leichtentritts Auffassung der Stimmführung in T. 23—41 könnte wohl als zutreffend gelten, enthielte nur seine Notenskizze mehr Begründung als Ahnung; schreibt er doch unter die Skizze:

„(In Durchgangstönen chromatisch aufsteigender Baß gegen liegenbleibendes B—ges in Oberstimmen, weiterhin Baß und Oberstimmen in Durchgangstönen einander zustrebend. Dies alles eingeschoben zwischen die beiden Dominantklänge von Des-Dur.)"

Die T. 31—32 sehen in jener Skizze so aus:

Leichtentritt



Fig. 8

Dagegen, daß er in T. 32 ges^1 über es^1 aufsetzt, ist gewiß nichts einzuwenden; hätte er hier aber dem aufwärtsstrebenden Baß den abwärtsstrebenden Terzzug b—as—ges bei der Oberstimme entgegengesetzt, so hätte ihn dies zu ges^1 sogar auf motivische Weise und obendrein auf die besondere Bedeutung des Terzzuges in dieser Etude geführt. Aber freilich, Leichtentritt beurteilt den Inhalt der T. 29—32 nur als eine „technische Neuerung", man höre (S. 107):

„Als technische Neuerung erscheint hier, wie des öfteren in dieser Etüde, die Wiederholung rascher Passagen in mehreren Oktaven mit Fingerwechsel auf derselben Taste. Durch die ein früher unbekannter Glanz entsteht. Mit Stellen wie: (Zitat T. 29) vergleiche man etwa in Cramers Nr. 45, Ausg. v. Bülow: (Zitat) um den Unterschied zwischen älterer, schlichter und neuerer glanzvoller Schreibart zu bemerken. Vereinzelt schreibt Schubert bisweilen derartiges, wie im 1. Satz der C-Dur-Fantasie: (Zitat)."

„Aber erst Chopin hat aus dieser Idee die Konsequenzen gezogen und häufig durch Ausnützung dieser Schreibart einen eigentümlichen Glanz des Klanges gewonnen."

Eben diese Auffassung im Großen und Kleinen mußte auch Leichtentritt in der Frage des legato- oder non legato-Vortrages auf die Seite der Virtuosen gegen Chopin bringen; er schreibt (S. 105):

„Galston macht die zutreffende Bemerkung, daß sich der ‚brillante' Klangcharakter des Stückes schlecht verträgt mit durchgeführtem legato, daß es eher geworfene Finger, glitzerndes non legato der Figuren verlangt. Eingemischtes legato hier und da an geeigneter Stelle dürfte der Klangwirkung nur zugute kommen."

In T. 24 entscheidet sich auch Leichtentritt für es³ statt ges³. Er schreibt dazu (S. 107):

„Andere Ausgaben haben es und es, noch andere notieren zweimal ges. Sehr leicht mag irgendwo ein Druckfehler (weggelassener Strich) mit unterlaufen sein. Es ist kaum möglich, mit Sicherheit die eine Lesart vor der anderen als authentisch zu bezeichnen."

Mit Verlaub: Authentizität entscheidet nicht über Stimmführungsfragen; so wenig jemand wagen würde, zum Beispiel aus dem Fehlen der vielen Auflöser in der Handschrift der Etude (siehe oben) auf eine Absicht Chopins zu schließen[3]), so wenig ist es gestattet, aus einem Versehen der Feder, die statt ges³ einmal es³ schreibt, eine authentische Lesart zu machen. Diese Dinge liegen weit einfacher, als man glaubt: Die Stimmführung steht über Chopin; hätte sie ihn nicht regiert, wir hätten nicht einen Meisterzug von ihm! Sonderbar und für den Menschen überhaupt bezeichnend ist es, daß er so oft das Versehen eines Genies für bar nimmt und es geradezu anbetet, noch öfter aber kein Bedenken trägt, dort, wo kein Versehen vorliegt, dem Genie dennoch ein solches unter dem Titel einer Lesart unterzuschieben: wie sonderbar!

[3]) In der Handschrift der Gis-Moll-Etude, op. 25, Nr. 6, fehlt in T. 7—8 ein ♮ vor a¹ und selbst die Urtextausgabe fand nicht den Mut, aus eigenem dieses ♮ hinzuzusetzen. Muß nun nachgeholfen werden, so sei erklärt: Das Diminutionsmotiv des T. 3 wird in T. 7 auf die IV. Stufe transponiert; in der Moll-Diatonie sind aber die I. und IV. Stufe Moll-Dreiklänge, somit ist in T. 7 der Halbtonschritt gis¹—a¹ erforderlich, sowohl zur genauen Nachbildung von dis¹—e¹ in T. 3 wie auch zur Erfüllung der IV. Stufe, bei der als einem Moll-Klang der Durchgang im Quartraum gis—cis nur a kennt.

Noch einmal zu Beethovens op. 110

Ein zufälliger Anlaß, ein von Herrn Walter Engelsmann unter dem Titel „Die Sonatenform Beethovens" mit dem Untertitel „Probleme in der Klaviersonate As-Dur op. 110" im 1. und 2. Februar-Heft 1925 der „Neuen Musik-Zeitschrift" (Stuttgart) veröffentlichter Aufsatz, legt mir die Pflicht auf, noch einmal das Wort zu Beethovens Sonate op. 110 zu ergreifen, deren Erläuterung ich im Rahmen meiner Ausgabe „Die letzten fünf Sonaten von Beethoven" (U.-E. Nr. 3977) schon im Jahre 1914 veröffentlicht habe. Vor einiger Zeit erbat sich der Verfasser dieses Aufsatzes Auskunft von mir über die Bedeutung des 1. Achtels as^1 in T. 169 der Fuge. Gewohnt, mich solchen Fragen selbst mitten in angestrengtester Arbeit nicht zu versagen, und erfreut darüber, daß ein deutscher Musiker heute noch etwas besseres weiß, als dem Allerweltsdilettantismus nachzulaufen, habe ich in meiner Antwort die auf S. 69 meiner Erläuterung gebotene Erklärung, die im Grunde ausreichend war, doch noch durch einige Bemerkungen unterstützt. Wie nun Herrn Engelsmanns Aufsatz zeigt, haben ihn auch die späteren Erklärungen nicht zu überzeugen vermocht. Das bestimmt mich nun, noch einmal auf die in meiner Antwort dargelegten Beweisgründe zurückzukommen, um sie zu einer allgemeinen Erörterung zu bringen.

Es geht um folgende Stelle der Fuge und darin, wie gesagt, im besonderen um as^1 in T. 169, siehe bei * im folgenden Bild:



Dazu sei vorerst das Wichtigste aus meiner Erläuterungsausgabe (S. 69) wiederholt:

„Das Erscheinen der doppelten Verkleinerung über dem Schluß des 6. Einsatzes zeigt, daß, obgleich sie ebensowenig wie die einfache Verkleinerung in

T. 152 als wirklicher Einsatz zu gelten hat, dennoch auch sie wieder der Technik unmittelbaren Anschlusses unterworfen wird. Um so höher ist hier aber die Wirkung dieser Technik zu veranschlagen, als diesmal der (T. 170) nachfolgende 7. an den 6. Einsatz nicht mehr so wirklich unmittelbar angeschlossen wird, wie es bei der Folge aller früheren Einsätze geschehen ist. Daraus folgt nun, daß, so sehr auch die gesamte Summe der unmittelbar aufeinanderfolgenden doppelten Verkleinerungen in dem Augenblick bloß zu einem Zwischenspiel herabsinkt, da der 7. Einsatz (T. 170) erscheint, mindestens doch der unmittelbare Anschluß der Verkleinerungen an den 6. Einsatz seine Schuldigkeit tut, indem er sie fast zum Range von Einsätzen zu erheben scheint!"

„... So wird die doppelte Verkleinerung, die in T. 168 noch im 3. Achtel, also in einem schwachen Taktteil einsetzt (welches dadurch gewissermaßen Auftakt-Charakter erhält), in den nachfolgenden Takten schon auf den starken Taktteil hinübergeführt (in T. 169 beim 4. Achtel der rechten Hand), so daß sie von T. 170 ab, hier übrigens bereits auch motivisch frei verändert, stets nur vom starken Achtel ihren Ausgang nehmen kann."

Dieser Erklärung habe ich in meinem Schreiben an Engelsmann nun hinzugefügt:

Das Achtel as^1 im Niederstreich des T. 169 ist dazu bestimmt, mit dem den 6. Einsatz beschließenden Grundton Es im 4. Achtel des T. 168 und mit g^1 im 4. Achtel des T. 169 den Satz von Synkopen zu befreien und die Betonung der starken (oder relativ starken) Taktteile durchzuführen, um so zu dem unsynkopierten 7. Einsatz, T. 170 ff., hinüberzuleiten.

Ferner: Der Toniklang Es-Dur steht vom Aufstreich des T. 168 bis in den T. 170, und der Dominantklang im Niederstreich des T. 169, dem eben as^1 zugehört, ist in Wahrheit nur ein Oberquintteiler, wie er einem Durchgang oder einer Nebennote allerorten zur Verfügung gestellt wird, vgl. „Erl.", Fig. 6.

Engelsmann dagegen liest die T. 166—174 so:



Er läßt also das as^1, obgleich es die verminderte Quint ist, zu b^1 aufsteigen.

Er macht den Dreiklang im Niederstreich des T. 170 eigens zu einem $^6_5$-Akkord, damit sich das 4. Sechzehntel c^2 nur ja in den angeblichen Einsatz füge; er schreibt:

„Das letzte c^2 braucht nicht als Vorhaltnote gelesen zu werden, sondern

kann mit Recht den Wert einer Akkordnote beanspruchen. In dieser Folge nämlich:

170 Engelsmann

Fig. 3

„(Es möchte dabei noch zu beachten sein, daß b und c, obwohl versteckt, innerhalb der zugehörigen Figuren zweimal dicht beieinander auftreten.)"

Ihm sagt es nichts, daß Beethoven meno allegro und piano gerade in T. 168, nicht schon in T. 166 schreibt.

Ihn bekümmert auch kein stilistisches Gesetz der Engführung. In seiner Jugend empfing Beethoven von Albrechtsberger einige Anleitung zur Kunst der Engführung, siehe in „Beethovens Studien" von Nottebohm das Verzeichnis der „fugarum themata ad semirestrictionem et restrictionem apta", S. 71—72 — aber auch ohne diese Anleitung wäre Beethoven, wie wohl auch jeder nur halbwegs begabte Musiker, darauf gekommen, daß eine Engführung für keinen Fall so willkürlich bloß einmal und obendrein das eine Mal plötzlich so verrenkt, so ganz der Stimmen- und Klangführung entgegen gebracht werden darf, wie Engelsmann es will. Selbst in dem schlechtesten Fugenmachwerk des schlechtesten Komponisten ist derlei noch nie vorgekommen, sollte es gerade Beethoven vorbehalten geblieben sein?

Mit meinem späteren Hinweis auf die Bedeutung des as^1 in T. 169, siehe oben, findet sich Engelsmann so ab:

„Das as auffassen wollen als Belebung des Es-Klanges, oder als rhythmischen Parallelismus zum Schluß $\frac{es}{Es}$ des sechsten Einsatzes hieße dies Achtel gerade zur Füllnote stempeln, was unter gar keinen Umständen zugestanden werden darf."

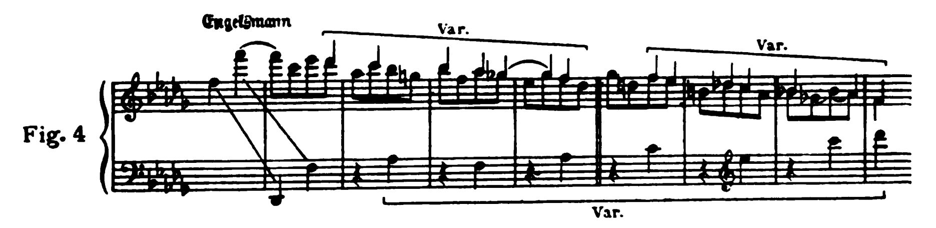
Zu guter Letzt sei auch noch auf die Auskunft verwiesen, die in dieser Frage die Oberstimme gibt: Von es^2 in T. 166 zieht ein Sextzug zu g^1 in T. 168, siehe die große Klammer in Fig. 1, T. 166—168. Schon aber die erste Verkleinerung in T. 168 — man übersehe nicht den Parallelismus zu den Verkleinerungen in T. 152 ff. — deutet zugleich eine Verkürzung des Zuges an, c^2—b^1—as^1—g^1 im Aufstreich des T. 168, siehe die kleine Klammer, die durch Nachbilder im Aufstreich des T. 169 und im Niederstreich des T. 170 sogar zu einem Motiv erhoben wird. Eben dieses Motiv ist in den T. 170—174 vergrößert — siehe die letzten Sechzehntel in den T. 170, 171, 172 und das 1. Sechzehntel in T. 174 — und dient in dieser Vergrößerung dazu, den 7. Einsatz in T. 170—174 zu überwölben und dadurch seine Verbindung mit dem 8. Einsatz zu fördern.

So ist es, nicht anders.

*

Und nun noch ein Wort zu den anderen Fragen, die Engelsmann in seinem Aufsatz berührt:

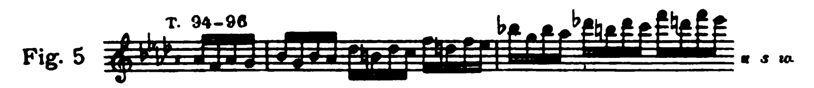
Das Trio im 2. Satz liest er als „$\left.\frac{\text{Variation + Variation}}{\text{Variation}}\right\}$ des ersten Teiles", nämlich so:



und dazu führt er aus:

„Diese Melodie ist in eine Achtelfigur hineingebaut, oder von ihr umspielt, welche am Expositions- und Reprisenschluß des ersten Satzes zu großer Bedeutung gelangte und hier (wie in anderen Sonaten aus ähnlichen Gründen) die bewegungsführende Rolle spielt."

„Auch dort bildet diese Figur eine Kette (T. 94—96), so:



„Mit dieser Figur ist das Thema des zweiten Satzes:

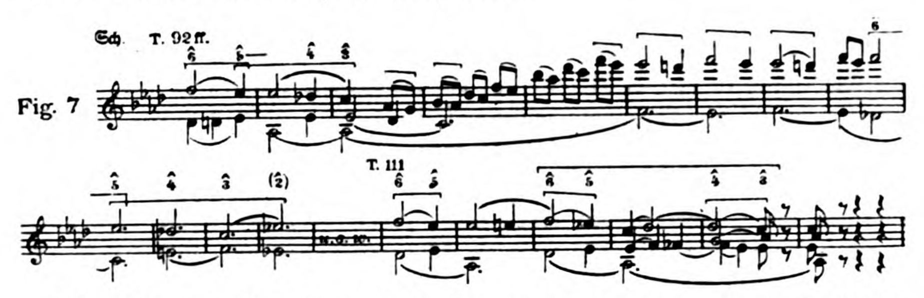
Fig. 6

gekoppelt und ergibt die obigen Variationen Fig. 4, wobei in jedem zweiten Takt die Achtelfigur verwürfelt ist."

Auch den nur oberflächlich Betrachtenden muß es auffallen, daß Engelsmann f^3—es^3—des^3 in T. 1 und ges^2 in T. 5 der Achtelauswicklung in Fig. 4 einfach unberücksichtigt läßt: die Töne passen ihm in sein neuentdecktes Motiv nicht, also sind sie für ihn nicht vorhanden.

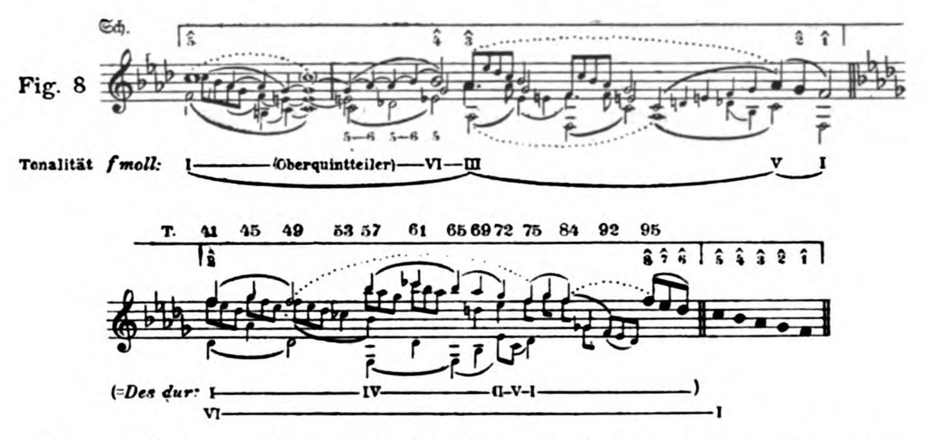
Nicht minder mutwillig und dem wahren musikalischen Tatbestand zuwiderlaufend ist Engelsmanns Ableitung des Achtelmotivs aus Fig. 5 und 6. Abgesehen davon, daß eine solche Betrachtungsweise schließlich alle Musikstücke verschwistern müßte, die ähnliche Motive wie das in Fig. 5 enthalten — und wie landläufig sind solche Nebennotengestaltungen! —, ist dagegen vor allem anzuführen, daß der Kern des Motivs in T. 94—96 des 1. Satzes, siehe Fig. 5, jede Beziehung zum Trio des 2. Satzes ganz ausschließt. In solchen Fragen entscheidet eben nicht einfach nur die äußere Gestalt der Figuren, son-

dern die innere, vgl. „op. 110", S. 75—76. Der innere Gehalt der Figur in T. 94—96 wird aber durch T. 92 bestimmt:



Also: Die Sechzehntelfigur in T. 94—96 des 1. Satzes ist die Verkleinerung von f—es des T. 92, siehe die erste Klammer in Fig. 7 — dieses ist ihr besonderer motivischer Zusammenhang! — und dient im übrigen der Höherlegung: f^3 für f^2, die hier in der Brechung $as^1—c^2—es^2$ || $as^2—c^3—es^3$ vor sich geht. Der vorhaltmäßige Kern der Nebennotengestalt in T. 94—96 (Fig. 5) kehrt aber in der Achtelauswicklung des Trios (Fig. 4) nicht wieder, wie denn übrigens auch in dieser, selbst für Engelsmann, ein Durchgang, nicht eine Brechung waltet.

Mit dem 1. Satz der Sonate hat somit der 2. Satz nichts Gemeinsames. Die Welt des 2. Satzes beginnt mit sich selbst wieder neu und entwickelt sich aus dem Hintergrund der Urlinie in folgender Weise:



Daraus ist zu entnehmen, daß die Urlinie, die im ersten Teil des 2. Satzes, T. 1—40, den Quintraum des Moll-Klanges c—f fallend durchmißt, im Trio T. 41—95 auf die $\hat{8}—\hat{7}—\hat{6}(—\hat{5})$ als Ergänzung der Klangauswicklung zurückgreift, wobei die $\hat{6}$, des^2 in T. 95, schließlich zur $\hat{5}$ in T. 96 und damit zur

Wiederholung des ersten Teiles zurückleitet. In meiner Erläuterung, S. 48, Fig. 71, habe ich denn auch nur auf die Nebennotenbewegung der Oberstimme in T. 41—95 hingewiesen, vgl. hier die Bogen bei der Oberstimme in Fig. 8. Sie stellt f^2 als die $\hat{8}$ fest und führt zu $\hat{8}$—$\hat{7}$—$\hat{6}$; es versteht sich übrigens, daß die Bewegung in den T. 57—72 nur ein melodischer Umweg ist und für ges^2 allein steht als die Nebennote zwischen f^2 in T. 41 und f^2 in T. 75. Die also im Großen wie im Kleinen entscheidende Nebennotenbewegung der Oberstimme gestattet aber nicht, noch außerdem irgend welchen Diminutionsmotiven des Vordergrundes eine gleichentscheidende, geschweige eine überragende Bedeutung beizumessen: diese Motive bleiben nur füllende Durchgänge innerhalb der fallenden Oktavlinien, siehe meine Erläuterung S. 47 und sind, wenn sie schon durchaus angegeben werden sollen, nur als Terzzüge zu fassen, siehe Fig. 8: f^2—es^2—des^2 in T. 41, ges^2—f^2—es^2 in T. 45 usw., keinesfalls aber als jene Motive, die Engelsmann angibt, und denen er obendrein solche Bedeutung für die Synthese nicht allein des 2. Satzes, sondern des 2. und 1. Satzes zugleich beimißt. Dieses Ergebnis bleibt aufrecht, auch wenn man 8—$\hat{7}$—$\hat{6}$ nur als ein Ausholen zur $\hat{6}$ allein auffassen will, die dann, wie hier zu sehen:

T. 1—41—96
c^2—des^2—c^2
F-Moll: I —VI —I

als eine Nebennote zwischen c^2 als dem Kopf des Urlinie-Quintzuges im ersten Teil und c^2 als Kopfton des dritten Teiles wirken würde.

So ist es, nicht anders.

*

Das letzte Sechzehntel es^1 in T. 193 des letzten Satzes, siehe S. 20 meiner Ausgabe und S. 74 der Erläuterung, regt Engelsmann zu folgender „Lesart“ an, siehe seine Klammer im nachstehenden Bild:



Fig. 9

Soweit nun auch er die authentische Änderung, es^1 für des^1, annimmt, die meine Ausgabe bringt, wäre darüber nicht weiter zu sprechen. Sonderbarerweise aber glaubt er für Beethovens Änderung eine andere Begründung geben zu müssen, als ich in meiner Erläuterung gegeben habe, die lautet:

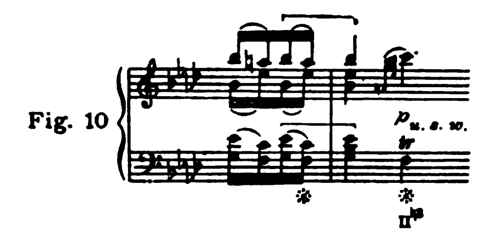
„Offenbar wollte nun Beethoven mit es auf die durchgehende Sept der

oberen Stimme Rücksicht nehmen (vgl. dazu T. 5 dieses Satzes und in ‚op. 109', Var. II, T. 14)."

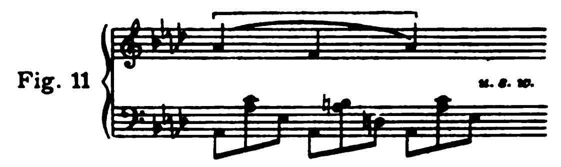
Engelsmann trägt mehrere Notenbeispiele herbei: aus dem 1. Satz die T. 62—63, 69—70, aus dem 3. Satz T. 4—6 (in der angegebenen Stelle auch von mir angeführt, siehe oben das Zitat), aus dem 4. Satz T. 15—16 usw., doch siehe — im 1. und 3. Beispiel geht es wie in Fig. 9 doch nur um die Rücksicht auf die durchgehende Sept, auf die als den offenbaren Grund von Beethovens nachträglicher Änderung eben auch ich schon hingewiesen habe; die anderen von ihm geführten Beispiele haben mit dieser Frage nichts zu tun. Weder also enthüllt Engelsmanns Lesart eine neue Stimmführung, noch ein neues Motiv, noch überhaupt etwas anderes, als was ich sagte — wozu dann aber der Aufwand?

*

Und ähnlich gibt Engelsmann mit weiteren Zitaten aus meiner Erläuterung, so zur Nebennotenharmonie in T. 23—24, zu den Arpeggien in T. 25—26 des 1. Satzes schon selbst dem Leser Gelegenheit, meine Gedanken besser zu verstehen, als er sie versteht. Dennoch sei der Gelegenheit halber zur näheren Erklärung der Nebennotenharmonie in T. 23—24 des 1. Satzes:



auf eine ähnliche Führung zum Beispiel in Chopins Nocturne As-Dur op. 32, Nr. 10, hingewiesen:

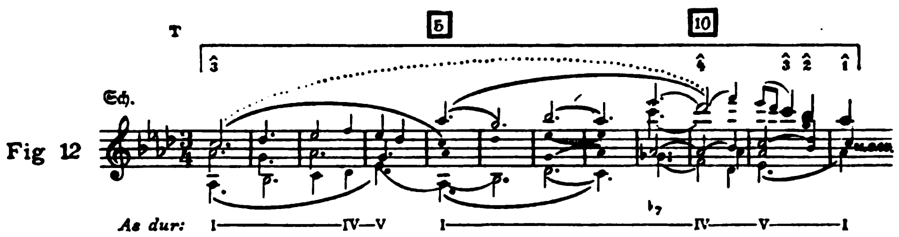


Wer kann in beiden Fällen die Nebennotenharmonie leugnen? Wer wollte die Ähnlichkeit auch der Terzsprünge, dort bei der Mittel-, hier bei der Oberstimme bestreiten? Die eigene Beredsamkeit des Terzsprunges im Chopin-Beispiel steht wohl außer Frage, bei Beethoven aber bewirkt der Terzsprung einen Klang, der dem Klang der II ♮3. Stufe in Es-Dur gleichkommt, und in

diesem Sinne kündigt hier also eine Nebennotenharmonie zugleich eine nachfolgende Stufe an, die II $\natural^3$. Stufe in T. 25.

So ist es, nicht anders.

Zwischen den T. 20—28 und T. 3—4 des 1. Satzes findet Engelsmann „merkwürdige Verbindungsfäden". Diesen Mutwillen auf kürzeste Art zurückzuweisen, zeige ich den Urlinie-Verlauf in den T. 1—12 des 1. Satzes:



und bemerke: Der Umstand, daß die T. 1—5 die $\hat{3}$ allein ausdrücken, nötigt Beethoven zur Fortsetzung, die die Nebennote $\hat{4}$ in T. 10 und endlich $\hat{3}\ \hat{2}\ \hat{1}$ in T. 11—12 einbringt; ein Übergreifen führt von c^2 des T. 1 zu des^3 in T. 10.

So ist es, nicht anders.

Ich werde vielleicht nicht verhindern können, daß die Musiker einen Beethoven und andere Meister auf einen Haufen zusammenlesen — das ist ihre Großzügigkeit —, daß sie Motive und Motivchen heraustippen, wo keine sind — das ist ihr Tiefsinn —, daß sie groß und klein durcheinanderwerfen und also Wurzel, Stengel, Blatt, Blüte, Staubfäden, Stempel, Frucht durcheinanderwirbeln, als wären das, bei aller Einheit des Pflanzengeschöpfes, die ihre Urlinie ist, nicht doch auch verschiedene Teile — ich werde das alles nicht hintertreiben, aber eine Richtigstellung, wie ich sie hier geboten habe, mag zu bedenken geben, daß, um einem Genie wie Beethoven zu folgen, doch noch etwas anderes nötig ist, als bloßer Übermut und — die Feder.

Fortsetzung der Urlinie-Betrachtungen

Füllung, nicht Kürzung

Die Urlinie*) ist als Bewegung und als Nacheinander eine horizontale Begebenheit; ihren Anstoß empfängt sie aus der Idee des Naturklanges als einer vertikalen Begebenheit.

Die Auswicklung eines Klanges ist die Musik, sie ist ihr Alles. Die Auswicklung ist aber Füllung, nicht Kürzung. Gleich wie die Menschen sich über die Erde ausbreiten, also ergießen sich die Töne in die Tonräume des Klanges. Hoffen die Menschen je auf einen anderen Stern zu übersiedeln?

Heute aber drängt es die Menschen, zu kürzen statt zu füllen:

Noch hat ihr Gehirn nicht gelernt, Schritt zu halten mit dem Fuß, der die Nähe ausschreitet, noch haben sie die abertausend Nähen nicht gewonnen, und schon glauben sie, indem sie Gebirg und Meere überfliegen, die Ferne zu erobern und machen doch auch diese wieder nur zu einer fremden Nähe. Ferne und Nähe bleiben die beiden Begriffe, die einander gegensätzlich bedingen wie Tag und Nacht, Licht und Dunkel.

Auch die Arbeit des Gehirnes wird gekürzt: es braucht sich nicht wie bisher um Assoziationen zu mühen, geheimnisvoll Fäden zu spinnen von Begriff zu Wort, vom Traum- zum Wachzustande, vom Gestern zum Heute, vom Heute zum Morgen — das Kino kürzt dem Menschen auch diese Wege, es denkt und erinnert ihn, träumt und gleichnist für ihn.

Die Sucht zu kürzen dringt bis in die Sprache, wo sie die absonderlichsten Figuren treibt, in die Sprache des Alltags, der Geschäfte (zum Beispiel Ravag, Miag, Zegam usw.), der Literatur. Wo die Vorfahren, von einer Wurzel ausschreitend die Worte fügten, füllten und rundeten, dort reißen die Nachfahren Glieder aus dem Wort, aus dem Satz, kürzen ohne Ziel, ohne Besinnung.

Einmal entfesselt, rast der Kürzungswahn hemmungslos weiter und treibt dem Menschen von heute bei lebendigem Leibe das Gehirn aus. Die Kürzungsmaschine entseelt ihn genau so, wie die Industriemaschine den Arbeiter um seine Seele betrügt.

Woher nur diese Raserei so plötzlich? Sie kommt aus dem Unvermögen zur Synthese, das mit jedem Tage zunimmt. Einer solchen Verfassung der Menschheit widerstrebt aber die Musik durchaus. Kein Wunder, wenn sie von uns gegangen ist, sie, die nur Füllung ist und auf Füllung besteht.

*) Wegen des Begriffes Urlinie verweise ich auf „Der Tonwille", 1. Heft, S. 22 ff.; 2. Heft, S. 3—6; 3. Heft, S. 22—25; 5. Heft, S. 44—46, und die dort genannten älteren Arbeiten, zuletzt auf die „Erläuterungen" in diesem Jahrbuch.

Die Urlinie und die Oberstimme

Sache des Komponisten ist die Auskomponierung eines Klanges, sie führt ihn von einem Hintergrund-Ursatz über Prolongationen und Diminutionen zu einem Vordergrundsatz. (Hiefür haben die Hefte des „Tonwille" und viele andere Werke, nun auch dieses Jahrbuch der Beispiele genug erbracht.) Dem Leser oder Spieler obliegt umgekehrt die Rückverfolgung vom Vordergrund zum Hintergrund. Das sicherste Mittel, diese Aufgabe zu lösen, ist die Erkenntnis und Feststellung des Außensatzes.

Der Außensatz ist im strengen Satz ein zweistimmiger Satz, gebildet aus Ober- und Unterstimme (II^2, S. XIV und 1—16), im freien Satz zwar wieder der aus Ober- und Unterstimme gebildete zweistimmige Satz, doch aber in prolongierter Form als eigentlich der Satz einer Ober- und Mittelstimme über einer gedachten Unterstimme, die die Grund- oder Stufentöne führt[1]). Daher zeigen im freien Satz die Ober- und Unterstimme der gedachten dritten, tiefsten gegenüber die gleiche Art der Auskomponierung in Zügen, und also bewegt sich auch die Unterstimme, als wäre sie eine Oberstimme. Die Oberstimme geht naturgemäß auch durch Töne der Urlinie, die Unterstimme durch Töne der gedachten Grundtonreihe: immer aber sind Ober- und Unterstimme von der Urlinie- und Stufenfolge begrifflich auseinanderzuhalten.

Einerseits also: Wenn die Oberstimme auf ihren Auskomponierungsstreifzügen auch durch Töne geht, die Urlinie-Töne sind, so sind diese Töne gewiß auch Bestandteile der Auskomponierungszüge; und wenn die Baßauswicklung durch Töne geht, die mit den gedachten Grundtönen zusammenfallen, so bleiben doch auch diese Töne Bestandteile der Auskomponierungszüge.

Anderseits aber: So wie der grundlegende Klang, der zur Auskomponierung gelangt, zugleich Idee bleibt, die einzige der Natur und die erste der Kunst, ebenso bleiben die Urlinie- und Stufentöne zugleich Idee, auch wenn sie in der Ober- und Unterstimmenauswicklung auftauchen.

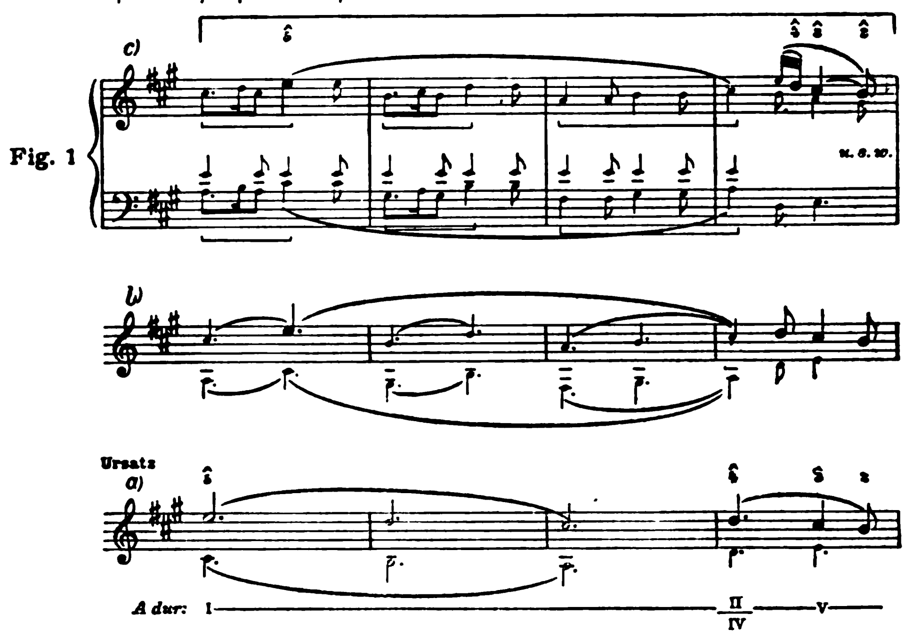
Erfahrungsgemäß macht bei der Rückverfolgung des Vordergrundsatzes zum Ursatz die Unterscheidung von Auskomponierung und Grundton bei der Unterstimme weniger Schwierigkeiten, als bei der Oberstimme die Unterscheidung von Auskomponierung und Urlinie. Die höchsten Töne der Oberstimme reizen, ziehen die Neugier an, und weil sie die höchsten sind, werden gerade sie immer auch für Töne der Urlinie gehalten.

Wie man sich nun mit dieser besonderen Schwierigkeit auseinanderzusetzen hat, soll hier an einigen Beispielen gezeigt werden; doch sind in diesen die Stimmführungsschichten eigens im Sinne des Betrachtenden, nicht im Sinne

[1]) Vgl. „Tw.", 2., S. 4.

des Tondichters, also ausnahmsweise vom Vorder- zum Hintergrund vorgeführt.

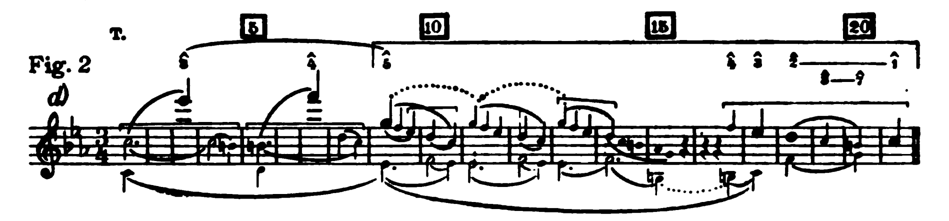
Das erste Beispiel mag zunächst das Verhältnis des Außensatzes zu Urlinie und Stufe überhaupt beleuchten:

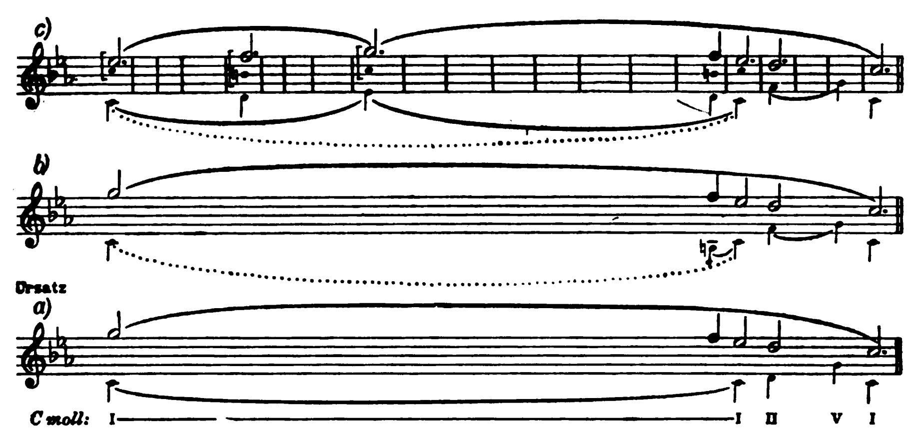


Ober- wie Unterstimme bringen in den T. 1—4 Terzzüge; bei der Oberstimme ist nun e^2 in T. 1 sowohl Kopf des Terzzuges wie auch die $\hat{5}$, bei der Unterstimme ist a in T. 4 sowohl Endton des Terzzuges wie Stufenton zugleich, siehe bei a). Demnach bleibt die Auskomponierung oben und unten eine Auskomponierung, nicht minder aber bleiben die Begriffe der Urlinie und Stufe in ihrem eigenen Gebiet. In diesem Beispiel findet eine Überschneidung der Urlinie-Höhe durch die Oberstimme nicht statt.

Nun zu Beispielen, bei denen das Lesen der Oberstimme Schwierigkeiten macht.

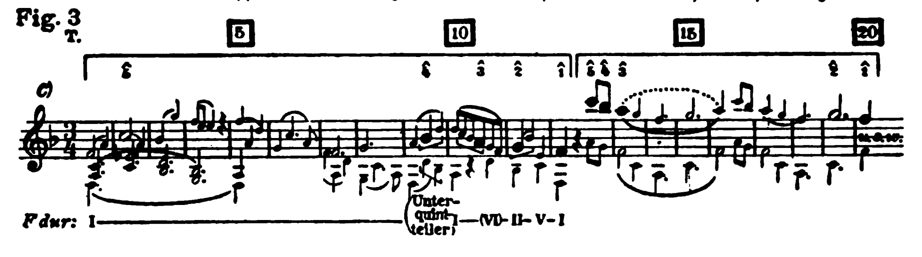
Im ersten Gedanken der Beethoven-Sonate op. 10, Nr. 1:

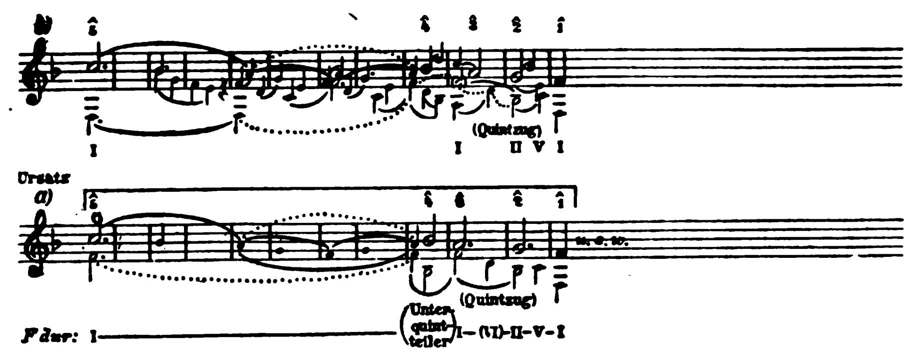




besteht die Schwierigkeit darin, daß das Ohr fürs erste den Widerstreit zwischen dem einen Diminutionsmotiv in T. 1 und 4, in T. 5 und 8 — siehe die Klammern im Vordergrundsatz bei d) der Figur — und den Spitzentönen der Brechung es^3 und f^3 in T. 3 und 7, als den höchsten Tönen der Oberstimme, nicht zu schlichten vermag. Welcher Spur ist zu folgen? Geht man aber zum Ursatz zurück, also über c) und b) zu a), so gewinnt man eine unwiderlegliche Entscheidung und zugleich Einblick in die besondere Genialität dieser Stimmführung: es^3 und f^3 führen zu g^3 (hier g^2) als der $\hat{5}$ empor und die Brechungen c^2—es^3 in T. 1—3 und h^1—f^3 in T. 5—7, siehe die Bogen bei d), bedeuten nur die ersten Auswicklungen der vertikalen Fassungen, siehe die Klammern bei c). Das erste Diminutionsmotiv, das wohl am meisten irreführt, gehört also der Mittelstimme, und die Urlinie wandelt, trotz gegenteiligem Schein, auf den Wegen der höchsten Töne. Eine Überschneidung der Urlinie durch die Diminution der Oberstimme findet auch in diesem Beispiel nicht statt. Die Tieferlegung in T. 9, g^2 für g^3, macht einen Quintzug möglich, g^2—c^2, der — wie sinnvoll! — den Anschluß der Oberstimme an das Motiv der Mittelstimme herbeiführt: Der Quintzug wird nun zu einem neuen Diminutionsmotiv. Das Bild bei c) zeigt Terzzüge auf- und abwärts bei der Ober- und Unterstimme; der Ursatz freilich, siehe bei a), hält nur an einem Grundton fest.

Ein anderes Beispiel aus Mozarts Klaviersonate F-Dur, Köch.-Verz. 332:

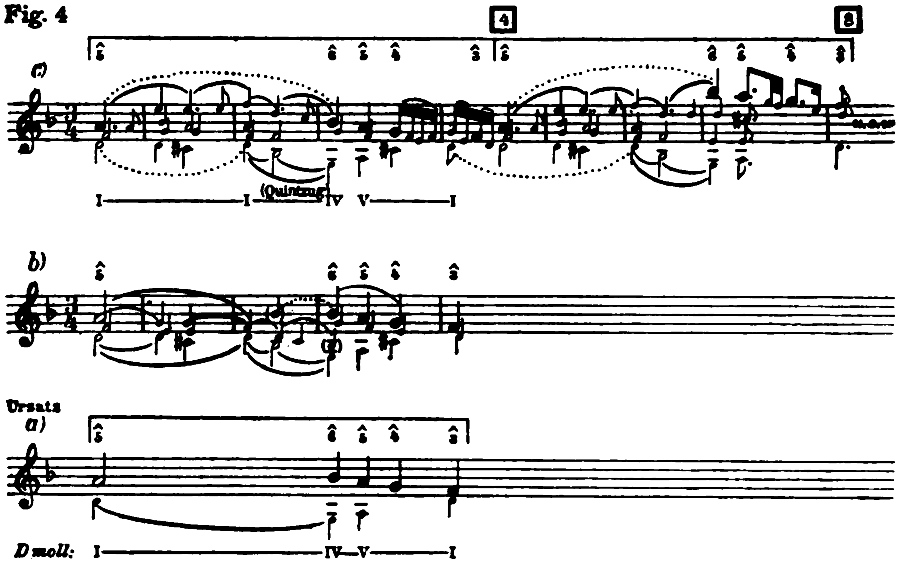




Ist hier den hohen Tönen in T. 3—5 zu folgen? Prolongation und Ursatz entscheiden dagegen, siehe bei b) und a). Wozu dann aber die Überschneidung der Urlinie in den T. 3—5? Nicht nur macht sie in den T. 5—8 eine luftigere Stimmführung möglich, siehe bei c), sie regt vor allem die Höhe an, die bei der zweiten Folge $\hat{5}$—$\hat{1}$ die eigentliche Urlinie-Höhe werden soll.

Ebensowenig darf man sich durch die Überschneidung der Urlinie irreführen lassen, zum Beispiel in Seb. Bachs Chaconne:

Fig. 4



Auch hier regt die Überschneidung der Urlinie in T. 1—2 die spätere Höherlegung der $\hat{6}\ \hat{5}\ \hat{4}\ \hat{3}$ in T. 7—8 an, siehe bei c). Der Sprung b^2—d^2 an der Wende der T. 6/7 beweist am besten, wie das im letzten Achtel des T. 2 durchgehende c^2 nur als Füllung des Terzzuges d^2—b^1 in Betracht kommt; daher sind auch die Töne dieses Terzzuges nicht als Urlinie-Töne aufzufassen.

Von den Auskomponierungszügen

Die Auswicklung bewegt sich in Zügen: im horizontalen Nacheinander füllt sie die von der Natur vorgezeichneten Klangräume der Terz und Quint mit Terz- und Quintzügen, und fügt ihnen noch als Umkehrungen den Sext- und Quartzug hinzu, von den Oktav- und Septzügen nicht zu sprechen, die nur eine Höher- oder Tieferlegung des gleichen oder des Sekundtones bedeuten.

Wer Musik nicht in solchen Zügen gehört hat, hat sie überhaupt nie gehört!

Den Terzzug offenbaren schon die ersten Schritte des Kontrapunktes in der zweiten Gattung des zwei- und dreistimmigen Satzes (vgl. II[1], S. 242, und II[2], S. 59); zugleich ist dort durch den einen cantus firmus-Ton auch die geistige Einheit dieses Zuges gesichert. Aber auch im freien Satze wird die Einheit eines Terzzuges nicht schon dadurch aufgehoben, daß die Prolongation den mittleren Ton des Terzzuges, den dissonierenden Durchgang unter Umständen konsonierend macht, siehe „Erl.". Und so ist es auch mit der geistigen Einheit der Quart-, Quint- und Sextzüge; da sie sich aus der Horizontalisierung eines ursprünglich vertikalen Klanges ergeben, tragen sie schon dadurch die Gewähr der Einheit in sich, die dann auch durch alle Stimmführungsverwandlungen hindurchgeht.

Somit sind die Stimmführungsschichten nicht nur ein Bild des Diminutionswachstums, sondern auch der Beweis für die Einheit der Züge, die der Auskomponierung des Ursatzes dienen.

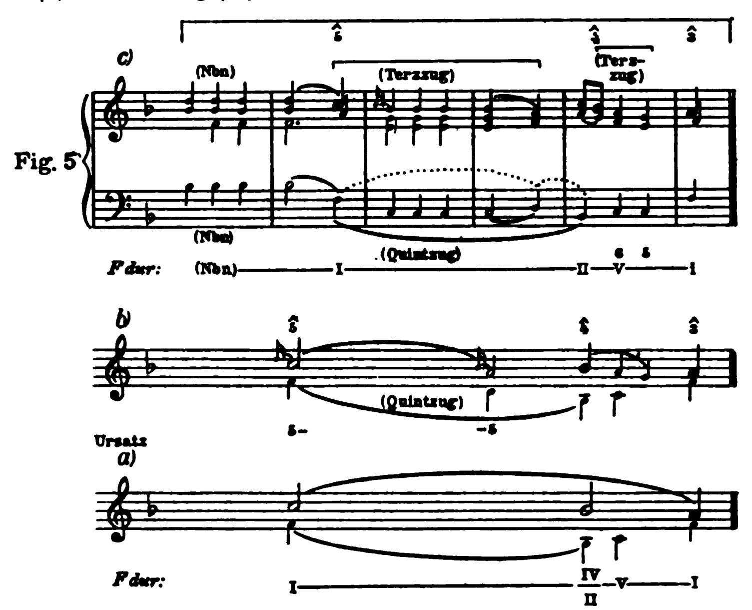
Aus der Oberstimme ein paar weitabstehende Töne herausgeklaubt — damit allein ist noch gar nichts getan, die Töne müssen auch die Satzprobe bestehen! Es gilt eben nur das, was durch die Stimmführungsverwandlungen erweisbar ist.

Die Frage, weshalb sich meine Darstellung der Stimmführungsschichten in allen Fällen, wo nicht, wie eben ausnahmsweise bei den Figuren in diesem Aufsatz, der besondere Zweck eine Änderung fordert, vom Hintergrund (der Urlinie und des Ursatzes) zum Vordergrund hinbewegt, nicht aber umgekehrt, ist so zu beantworten: Eigentlich wäre es einerlei; dennoch würde die umgekehrte Art der Darstellung mehr den Lernenden und Lehrenden berücksichtigen, als den wirklichen Vorgang abbilden. Nun liegt mir aber weniger daran, die Beweiskraft meiner Lehre zu unterstreichen[2]), als vielmehr daran, die Wege der durch Verwandlungen schreitenden Fantasie ins Licht zu rücken. Schließlich bleibt ja dem Kunstbeflissenen unbenommen, die Bilder umzustellen, sogar, wenn er will, andere Worte dazu zu machen, wenn er nur den Sachverhalt richtig erfaßt.

---

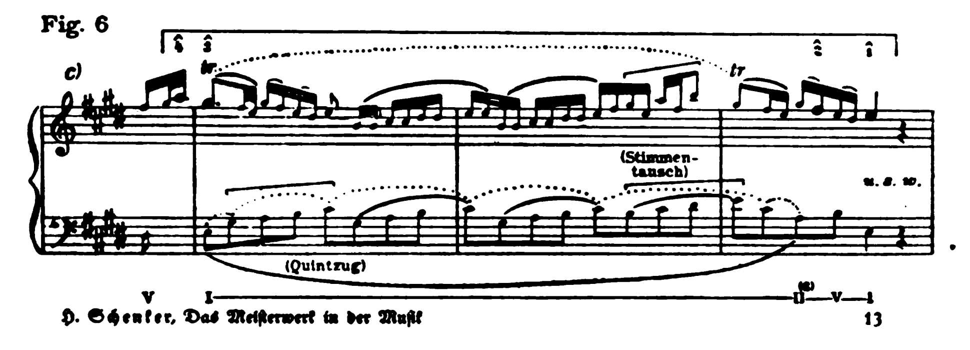
[2]) Sokrates meinte: „Ihr aber, wenn ihr mir folgen wollt, kümmert euch wenig um den Sokrates, sondern weit mehr um die Wahrheit."

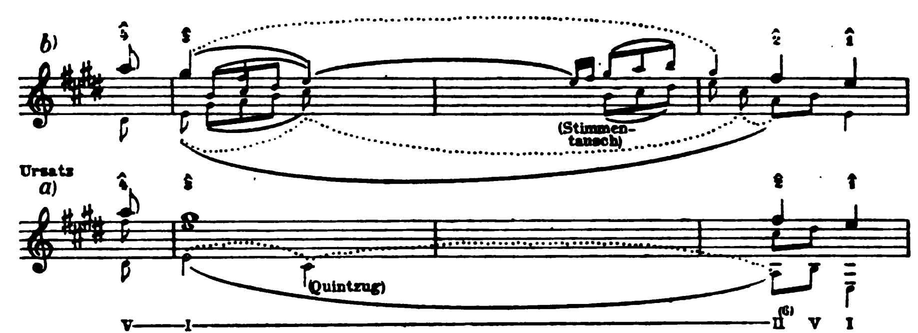
Der unmittelbaren Anschauung seien auch hier einige Beispiele geboten: In Mozarts schon oben angeführter Sonate F-Dur:



kann nur das Erfassen der Züge auf den richtigen Weg leiten, wenn man sich nicht in der umständlichen Stufenfolge: IV—I—V—VI—II—V—I ergehen will. Der rückliegende Stimmführungsstand bei b) erweist einen Quintzug bei der Unterstimme, I—IV, zwei Terzzüge bei der Oberstimme und bei deren erstem außerdem lange Vorschläge; ebendiese Vorschläge werden bei c) konsonierend gemacht, nebenbei auch zu dem Zweck, Quintfolgen zu vermeiden, siehe bei b).

Eine schwierigere Stimmführung zeigt das folgende Beispiel aus Seb. Bachs Violinkonzert E-Dur, vgl. Em. Bach, Generalbaßlehre, 13. Kap., § 4 k); 20. Kap., § 7 f), oben Fig. 3, T. 10—11:

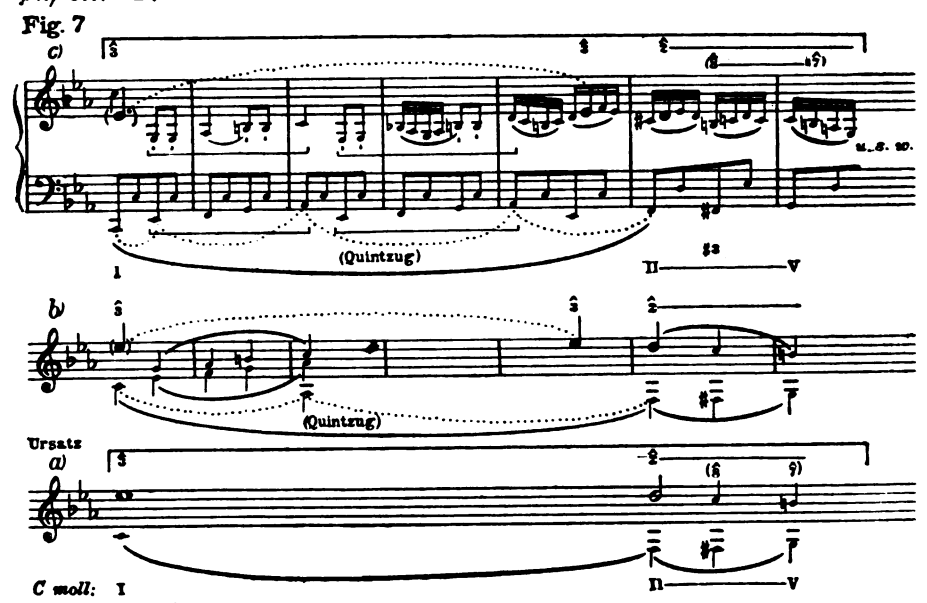




Diese Stimmführung ist nur zu verstehen, wenn man bei der Unterstimme den Quintzug E—A^6 (I—II^6), siehe bei a), in Betracht zieht. Er ist durch die Terz Cis geteilt, die aber höhergelegt wird; hiebei wird der Sextzug aufwärts, der eben statt des ursprünglichen Terzsprunges steht, aus einem Terzsprung und einem Quartzug zusammengesetzt.

Eine ähnliche Bewandtnis hat es mit dem Quintzug bei der Unterstimme in dem nachstehenden Beispiel aus Haydns Klaviersonate C-Dur, letzter Satz, Pt., Nr. 21:

Fig. 7



Die Rückführbarkeit aller Züge auf die Urlinie erweist, daß das bekannte Wahrwort: nos mutamus in nobis einer Ergänzung dahin bedarf, daß alle Verwandlungen einen letzten unabänderlichen Kern voraussetzen: im Menschen ist es der Charakter, in der Komposition ist es die Urlinie.

Wie es nur eine Linie gibt, so gibt es nur eine Vollendung. Die Urlinie ist, um Leibnitzens Begriff zu gebrauchen, die prästabilierte Harmonie des Stückes.

Mit den Auskomponierungszügen zu gehen, das heißt Vorder- und Hintergrund zusammenzuhören, bedeutet der Laienwelt eine niemals zu lösende Aufgabe. Um so sonderbarer der Widerspruch, wenn auch schon sie die Werke der Meister, deren Ausdruck und Wert vor allem in den groß angelegten und groß durchgeführten Stimmführungsverwandlungen ruht, heute für zu einfach, zu leicht erklärt, obwohl sie von jenen Zügen gar nichts hört. Was derzeit noch dem Musiker Schwierigkeit bereitet — freilich kann ihm das richtige Hören schließlich nicht schwerfallen, wenn er sich nur ernstlich an die Stimmführungsverwandlungen machte —, erscheint der Allgemeinheit nicht zeitgemäß mehr. Daher läßt sich die Welt heute von jedem Tonlärm einfangen, der, je wüster, nach ihrer Vorstellung nun offenbar eine schwierigere, also neuere und fortgeschrittenere Kunst bedeutet. Das alles erinnert an das Treiben auf Kinderspielplätzen: Die Kinder tollen, johlen, und die Erwachsenen freuen sich an dem Geschrei als einem Zeichen neuen, hoffnungsvolleren Lebens. Aber der Lärm allein tut es nicht; die heute als Kinder schreien, werden als Erwachsene einem neuen Kindergeschrei zuhören, und so fort durch die Kette der Geschlechter...

Urlinie, Diminution und Dynamik

Schichtenweise wie die Verwandlungen kommen auch die Diminutionen, immer auch mit ihrer besonderen Dynamik. Jedes Motiv, wie jeder dynamische Zustand ist so durchaus beweis- und ableitbar!

Und doch, angesichts eines Lebens, das so groß durch die Motivgeschlechter braust, klagen die Menschen, daß die Musik, statt Leben zu künden, ihnen nur abgezogenes, unlebendiges Tongespinst bietet. Sie suchen in der Musik nicht Musik und das allein ihr zuständige Leben, sie wollen buchstäblich ihr eigenes Leben wiedersehen, ihren Gesellschafts-Mummenschanz, ihre Lieben, Wort- und Gebärdemachereien; was nicht ihr Alltag ist, meinen sie, sei nicht Leben. Nein, nicht einmal noch das Abc der Musik ist der Allgemeinheit geläufig! Die Kunst ist aber auch nicht Sache einer Allgemeinheit, die bloß fordert, sondern der wenigen Einzelnen, die auch bieten.

Urlinie und Vortrag

Dem Vortragenden ist die Urlinie zunächst eine Richtung, etwa das, was dem Bergsteiger eine Wegkarte ist, und so wenig diese dem Bergsteiger erspart, alle Stege, Steine, Moraste unter die Füße zu nehmen, ebensowenig erspart die Urlinie dem Vortragenden alle Diminutionen des Vordergrundes zu be-

gehen. Es ist daher nicht gestattet, im Vortrag eigens der Urlinie nachzulaufen und sie aus der Diminution herauszuklauben, nur um sie dem Zuhörer zu vermitteln. Auch dem Vortragenden muß die Diminution das selbe bedeuten wie dem Komponisten: so groß die Vorteile sind, die der Komponist aus den Verwandlungen der Urlinie zieht, genau so groß sind sie dem Vortragenden, wenn er nur Kenntnis davon hat.

Es ist nicht zu sagen, wie ganz anders als der übliche ein Vortrag sich ausnimmt, der die Züge und Diminutionen aus der Urlinie schöpft! Aber wo ist er zu hören? Ist er heute überhaupt zu erwarten, wo das Ohr schon bei den Variationenformen versagt, geschweige bei jenen tiefsinnigen Diminutionen, die in den Werken unserer Meister auch jenseits der Variationenform sich im Gefüge der Sonaten-, Rondosätze usf. abspielen, wo als Diminution höchstens das viele Fingern in sogenannten Paraphrasen, Transkriptionen begriffen wird, hinter dem eine meist nur zu bekannte und leicht faßliche Melodie steht?

So tief wie heute ist die Kunst des Vortrages wohl niemals in vergangenen Zeiten gestanden. Darüber wird an einer anderen Stelle mehr zu sprechen sein, hier mögen nur einige Andeutungen Platz finden.

Man denke, einem Regisseur beliebe es, auf das Drama das Prinzip einer mehrfachen Besetzung anzuwenden, zum Beispiel in einem fünfmal so großen Raum statt eines Hamlet, statt einer Ophelia gleichzeitig fünf auftreten zu lassen, die das selbe mit der gleichen Bewegung und in dem gleichen Tonfall ausführten. Kein Zweifel, der Zuschauer würde den Widerspruch zwischen der Vervielfachung, die der Regisseur wegen des vergrößerten Raumes vornehmen zu müssen glaubte, und dem Inhalt des Stückes sofort herausfühlen und diese Art der Ausführung ablehnen. Sehr ähnlich liegt die Sache bei den Meister-Sinfonien. Der den Hauptgruppen des Orchesters zugeteilte Inhalt ist meist so abgefaßt, daß er eine Verstärkung nur bis zu einem gewissen Grade zuläßt, so weit nämlich, als sie noch den Schein eines immerhin persönlichen Vortrages wahrt; darüber hinaus stellt sich jede Verstärkung in Gegensatz zum Inhalt. Wüßte ein Dirigent auch schon, wie zum Beispiel der zweite Gedanke im ersten Satz der IX. Sinfonie von Beethoven vorzutragen sei, er hätte dennoch größte Mühe, diese Spielweise bei je zwölf Geigen durchzusetzen; und gelänge ihm endlich auch dieses, der Vortrag klänge doch gezwungen, nur hohl vervielfacht, aus zwölf Geigen, aber nicht aus zwölf Seelen gesungen...

Ich denke an die schwierige Bogenartikulation in den Variationen des Adagio dieser Sinfonie, besonders in der zweiten Variation. Von wenigen Pulten herab klingen die Bogen, wenn gut ausgeführt, immerhin noch überzeugend, von zu vielen aber unerträglich. Es gibt keine Möglichkeit, eine große Anzahl von Geigern zu solchen Bogen zu erziehen. Nur ein Inhalt, der

weniger persönlich und kunstvoll, der einfach, allgemein verständlich und geradezu aus dem Gedanken an die Masse geboren ist, nur ein solcher Inhalt verträgt die Masse, die dann auch nach eigenem Gesetz ihre besonderen Wirkungen hervorbringt...

Wo die Kenntnis des Inhaltes auf Grund der Urlinie und der Diminution fehlt, muß der Vortragende zu inhaltswidrigen Mitteln greifen, um nur irgend eine Wirkung hervorzubringen. Am meisten mißbraucht wird das Schlußritardando, es wird eigens übertrieben, damit es schon lange vorher den Schluß ankünde und den Beifall zwinge. Nicht die Komposition retardiert dann, sondern der Dirigent, der das unbegriffene Stück immerhin zu einem wirkungsvollen Abschluß bringen möchte...

Der Dirigent will einen langen Satz kürzen, er tut das aber in Unkenntnis des Inhaltes so ungeschickt, daß er die Komposition gerade um ihre Höhepunkte, um entscheidende Urlinie-Töne bringt; auf das so gekürzte Stück pappt er dann nur noch den Schluß auf, ohne zu bemerken, daß dieser nur unter Voraussetzung jener Höhepunkte zu verstehen ist.

Urlinie und Freiheit

Bedeutet die Urlinie Freiheit oder Zwang? Diese Frage ist kurz so zu beantworten: Die Urlinie bedeutet Freiheit, sofern sie als ein freies Himmelsgeschenk kommt und durch keinen Zwang zu erreichen ist. Doch führt sie in einem so viel Zwang mit sich, als der Mensch bedarf, um einer wilden Freiheit zu entrinnen, die er überhaupt nicht meistern kann.

Ehedem wäre eine solche Frage gar nicht aufgetaucht. Unter dem unwiderstehlichen Zwang der Urlinie schaffend, fühlte sich der große Meister dennoch völlig frei. Heute ist es freilich anders. Wer der Urlinie erst nachzugehen hat, dem bedeutet sie Zwang allein. Und auch außerdem empfindet man heute — zum Opfer einer falsch verstandenen Freiheit geworden, die die Menschenseele in tausend Stücke auseinanderreißt, statt sie zu fügen — auch die wohltätigste Notwendigkeit als überflüssigen Zwang.

Weil die Urlinie Freiheit bedeutet, bringt sie dem Künstler auch eine Gelassenheit, die der Unfreie nicht kennt. Allen Sturm und Braus, allen Aufruhr in Höhe und Tiefe, der im Werk wie ein Elementarereignis aufzutreten scheint, die Urlinie meistert alles mit einer Gelassenheit, wie sie ähnlich nur die Natur in ihren Erdbeben, Springfluten, Wolkenbrüchen zeigt. Dagegen ist, der der Urlinie entbehrt, unruhig, unstet, ob er auch Ruhe, Andacht, Tiefe, Stille ausdrücken möchte, denn, statt alles Wollen der Urlinie zu überlassen, ist er selbst es immer, der will!

Die Urlinie macht das Wunder möglich, daß der große Künstler das Nächste wie das Fernste mit der gleichen Sorgfalt umfaßt. Scheine er dem einen Augenblick noch so hingegeben, sein Geist schwebt auch schon über dem Fernsten. Seiner aus der Urlinie entquollenen Liebe zum Ganzen ist alles im Werke gleich nah.

Die Urlinie und ihre Fruchtbarkeit

Wenn sich die Urlinie in solchen Meisterschöpfungen schon ausgewirkt hat, wie wir sie besitzen, ist da die Frage noch erlaubt, ob sie auch fruchtbar sei? Dennoch wird diese Frage gestellt, zumeist von Menschen, denen sie niemals fruchtbar werden kann und die damit nur sagen: Wenn sie uns nichts bedeutet, was bedeutet die Urlinie dann überhaupt?

Nun liegt es mir fern, den Musiker auszuschalten, der den Segen der Urlinie nicht kennt, er mag es treiben, wie er es nur immer auch ohne Urlinie fertigbringt. Ihm zwar erscheint es als Einseitigkeit, wenn ich vor allem die noch ungehörten, unbegriffenen Wunder der Stimmführung im Geniewerk verkünde, darf mich aber eine solche Auffassung beirren? Wäre ich nur seiner Meinung, seinseitig — er würde mich, daß weiß ich, nicht einseitig nennen!

Die Musiker mögen es also treiben, wie sie es können, sie bleiben, ohne Urlinie, doch fremdhörig, schlechte Nachahmer.

Oh! Das Verhängnis der Nachahmung! Damit sie den Menschen so leicht wie möglich falle, hat die Natur in ihrer Güte die Nachahmung durchaus an eine unmittelbare physische Einwirkung gebunden: daher wird das Genie nur solange es leiblich wandelt nachgeahmt. (Man nennt dieses Gesetz der Natur allzu selbstgefällig und fälschlich Zeitgeist, Schule usw.) Nach etwa 25 Jahren hört in der Regel die unmittelbare physische Einwirkung auf und die Nachgeborenen schauen wieder nach einem lebendigen Vorbild aus. Wehe, wenn es der Nachahmung an lebendigem Muster fehlt: sie geht dann ins Leere und Papierene oder, was noch schlimmer, die nur zur Nachahmung Verurteilten greifen aus Verzweiflung auf sich selbst zurück.

Sehe ich mich zuweilen genötigt, in einer mir vorgelegten Komposition auf Mißlungenes hinzuweisen, und nehme ich dann, um den Fehler zu beleuchten, je nach dem Anlaß die Kunsterfahrung eines Mozart, Beethoven, Bach zuhilfe, so pflegt der betroffene Komponist das meist so zu verstehen, als wollte ich aus ihm einen Bach, Beethoven oder Mozart machen. Weit gefehlt, denn das gelänge selbst der Natur nicht ein zweites Mal. Er begreift noch nicht, daß die Kunst auch über den Genies steht, daß es somit jenseits aller Zeiten und unbeschadet der Persönlichkeit wohl möglich wäre, aus den von ihnen schon gemachten Erfahrungen Nutzen zu ziehen. Das wäre ja ein anderes

und von einer nur auf physische Einwirkung gestellten Nachahmung verschieden; ich denke, es wäre möglich, wenn sich nur der Komponist, aus Mangel an Begabung, nicht so sehr gegen Mozart, Beethoven, Bach wehrte!

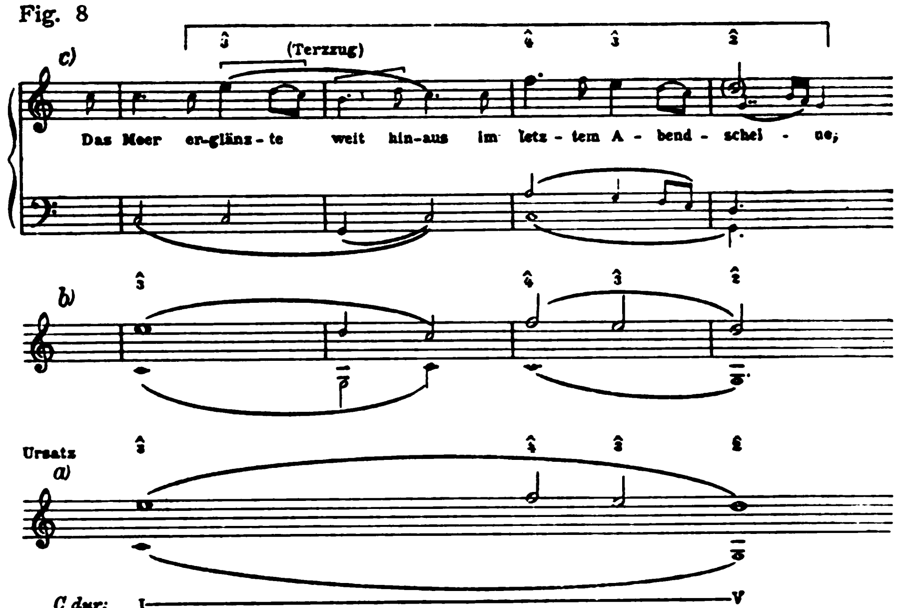
Die unmittelbare physische Einwirkung unserer Genies ist nun heute erloschen, wir haben uns von ihnen völlig losgelöst. Wer die Aufführungen der Meisterwerke noch vor zwanzig Jahren gehört hat, kann es gar nicht begreifen, wie die Ausführung heute schon um so viel schlechter werden konnte. Neue Deutung — sagt man; ich dagegen sage: nur das Schlechte daran ist neu und ich kann diese Behauptung auch Ton um Ton erweisen.

Urlinie und Geschichte

Die Urlinie bedeutet nicht nur die Einheit im Einzelwerk, sie bedeutet auch die Einheit der Kunst im ganzen. Sie gibt daher entscheidende Auskunft auch über die Geschichte der Musik. Hier stehe nur eine kleine Probe der Beweisführung in einer musikstilistischen Frage.

August Halm hat in seinem Werk „Von Grenzen und Ländern der Musik“ bei Gelegenheit der Betrachtung von Wagners Deklamation eine Stelle aus Schuberts Lied „Am Meere“ als Gegenbeispiel angeführt:

Fig. 8



Er hat hier als einen Fehler bezeichnet, daß Schubert die Worte „weit hinaus“ auf einen Schluß stellt. Urlinie und Ursatz, siehe bei b) und a) der Fig. 8, erweisen aber, daß an der betreffenden Stelle von einem Schluß

noch nicht die Rede sein darf. In den T. 1—2 der Figur liegt ein Terzzug vor: e^2—d^2—c^2, wobei der Spitzenton e^2 für die Dauer des Terzzuges führend bleibt; der kleine Terzzug abwärts im Aufstreich des T. 1 dient nur dem Ton e^2, die Terzbrechung aufwärts im Niederstreich des T. 2 dem Tone d^2, die kleinen Terzzüge gehören also nur der Diminution niederer Ordnung und heben jenen größeren Terzzug nicht auf. Dem Ton d^2 in T. 2 tritt beim Baß der Oberquintteiler entgegen, nur um ihn konsonierend zu machen, siehe „Erl." Fig. 6, und gerade deshalb, weil das noch keine Kadenz bedeutet, konnte Schubert in T. 3—4 der Fig. 8 die Nebennote f^2 ($\hat{4}$) einholen und mit $\hat{3}$ $\hat{2}$ den Halbschluß herbeiführen. Wenn er d^2 in T. 4 als die $\hat{2}$ noch nicht ausdrücklich nennt, so denkt er an den Ganzschluß, der endlich dann auch d^2 aussprechen soll. Aus alledem folgt, daß Schubert in T. 2 durchaus keinen Deklamationsfehler begangen hat; wenn dennoch aber der Verfasser jenes Aufsatzes einen Unterschied zwischen Wagners und Schuberts Deklamation empfindet, so muß er sich ihn anders als durch einen Fehler Schuberts erklären.

Erläuterungen

(aus „Freier Satz")

Vgl. II[1]; „op. 101"; „Der Tonwille", 1.—7. Heft.

Der Klang in der Natur ist ein **Dreiklang**:

Fig. 1.

Für die Kunst als Menschenwerk kommt, schon wegen des geringen Umfanges der Stimme, nur die Verkürzung des Naturklanges in Betracht, die im Nacheinander den **Tonraum** schafft:

Fig. 2.

Die Tonräume des Klanges mißt die **Urlinie** aus und bringt den Klang so erst zum Ausdruck, zum Bewußtsein:

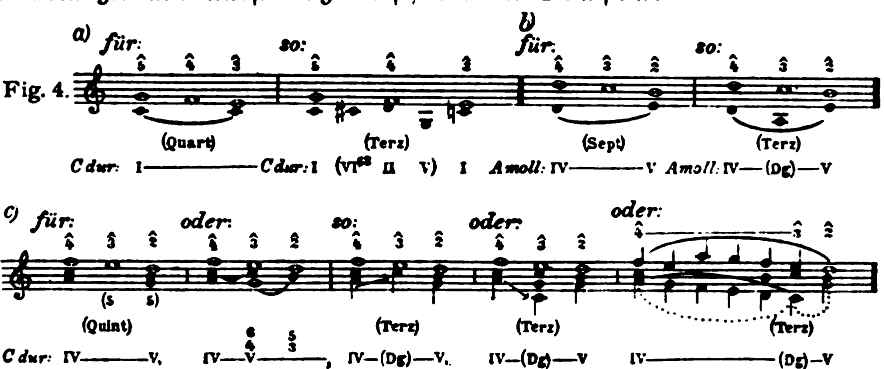
Fig. 3.

C dur:

Die Urlinie ist **erster Durchgang**, als solcher erste **Melodie** und zugleich **Diatonie**.

Andere Tonräume als 1—3, 3—5, 5—8 gibt es nicht, einen anderen Ursprung des Durchganges, der Melodie gibt es nicht.

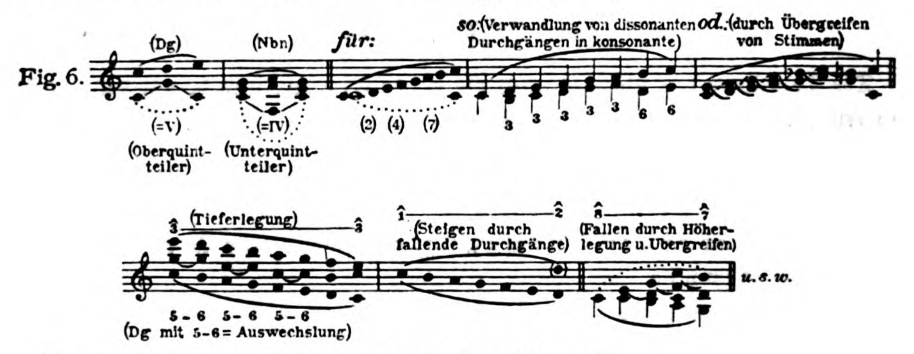
Der erste Urlinie-Durchgang ist dissonierend (Sekund, Quart, Sept). Die Dissonanz wird in eine Konsonanz verwandelt, weil im Gegensatz zu jener nur diese allein mit ihren Tonräumen (siehe oben) wieder zu neuen Durchgängen, zu neu sich zweigender Melodie führen kann. Dies geschieht nun durch Prolongationen in immer neuen Stimmführungsschichten, durch Diminution, Motiv, Melodie im engeren Sinne, die aber alle zum erstgegebenen Tonraum, zu den ersten Urlinie-Durchgängen heimweisen. Im Gefolge aller dieser Verwandlungen und Ausfaltungen erscheinen die **Stufen**:



Die Brechung eines Klanges bleibt trotz dem Nacheinander ein harmonisches Ereignis:



Der Durchgang dagegen ist ein melodisches Ereignis, immer dissonierend, mag er durch Verwandlung auch konsonant ausgedrückt worden sein. Das selbe gilt von der Nebennote, die vom Durchgang stammt:



Nebennotenbewegung der Terz und ihre Abarten:



Verschiedene andere Ausfaltungen, zum Beispiel Überführung eines chromatischen Schrittes in einen diatonischen Gang (a) oder Verwandlung vertikaler Zustände in horizontale (b):



Nur das Genie ist mit dem Tonraumgefühl begnadet. Es ist sein Aprioricum genau so, wie jedem Menschen schon aus seinem Körpergefühl heraus die Begriffe des Raumes (als Ausdehnung seines Körpers) und der Zeit (als Wachstum und Werden des Körpers) a priori eingeboren sind.

Das Genie allein schafft aus dem Hintergrund des Tonraumes, aus den ersten Urlinie-Durchgängen. Während die Nicht-Genies, mögen sie schaffen

oder genießen, am Nacheinander der Musik allezeit scheitern, bindet das Genie die Freiheit im Nacheinander des Vordergrundes mit der Notwendigkeit der Durchgänge im Hintergrund.

Das Schaffen aus diesem Hintergrund läßt an sich eine unbegrenzte Welt von Vordergrund und Melodie zu, ausdrückbar durch eine unbegrenzte Welt von Genies. Nur eine Grenze ist all dieser Unendlichkeit von Genie und Melodie gezogen: es ist die Grenze, die die Natur selbst mit ihrem Klang und der Mensch mit Tonraum und Urlinie zieht. Dankbar fühlt das Genie diese Grenze als notwendige Schützerin und Reglerin der Freiheit.

Verfall der Musik ist Verfall des Tonraumgefühles im Einzelindividuum und durch die Summe der Einzelindividuen hindurch in der Gesamtheit.

Die deutsche Musik bändigt in den Werken ihrer großen Meister die weitesten Spannungen, stärksten Verwandlungen in den Stimmführungsschichten, die freiesten Auflockerungen und Ausfaltungen in Stufen und Durchgängen mit Notwendigkeit zu einer Einheit, als Ausdruck eines durchgangerfüllten Tonraumes im Hintergrund: das ist ihre Synthese, notwendig und frei zugleich. Deutsche Melodie, die wahre Melodie der Musik, ist die Gesamtmelodie der Synthese. Den anderen Völkern dagegen fehlt, bis auf ganz wenige Ausnahmen, die musikalische Kraft und Ausdauer, ähnliche Bezüge und Spannungen zu erzeugen. Ihre Melodie ist Selbstzweck nur eines flüchtigen Augenblickes, unreif, unfruchtbar für eine Synthese, mag der Augenblick selbst noch so schön sein.

Die Musiker scheiden sich nun in solche, die aus dem Hintergrund, also aus dem Tonraum, der Urlinie schaffen: die Genies, und in solche, die nur im Vordergrund sich bewegen: die Nicht-Genies, die daher ganz so im Nacheinander auch schaffen müssen, wie sie im Nacheinander hören und lesen. Eine ewige Kluft ist zwischen ihnen.

Für die Kunst kommen nur die Genies in Betracht, weil sie die äußerste Ökonomie in Empfindung und Schaffen zum Ausdruck bringen: ist doch bei einer ersten Bindung, zum Beispiel von $\hat{3}\ \hat{2}\ \hat{1}$, auch die weitesten und kühnsten Vordergründe hinauszustellen viel einfacher noch, als Vordergründe ohne eine solche Bindung zu tummeln, die immer im Chaos steckenbleiben müssen.

Die Kunst der Genies ist so einfach wie der einfachste Durchgang, aber gerade deshalb bleibt sie unnachahmlich, unerreichbar den Nicht-Genies, denen die zu tiefst gottverbundene Sammlung zur letzten Einfachheit fehlt, die daher auf tausend Wegen gehen, immer bang, weil ohne Heimgefühl.

Vermischtes

Gedanken über die Kunst und ihre Zusammenhänge im Allgemeinen

Über das Menschengeschlecht ist wohltätig das Gesetz der Tierheit verhängt. Tierische Bedürfnisse und deren Erfüllung machen sein höchstes Daseinsglück aus, und wahrlich, kein Menschenwahn greift so hoch, daß er das von der Natur gewährte Glück überböte. Ein Beispiel: In ihrer Weitsicht hat die Natur nicht erst versucht, das Glück der Fortpflanzung ins Belieben des Menschen zu stellen; sie hat ihm dieses Glück durch Zwang gesichert. Was wäre denn auch aus dem Menschengeschlecht geworden, wenn die Natur es anders gehalten hätte! Ähnlich liegt auch alles andere Menschenglück im Zwang beschlossen, den die Natur übt. Nur wenigen Auserwählten hat sie ein Mehr an Glück gegönnt — die Genies sind es. Angehaucht vom Atem des Schöpfers genießen sie im Schaffen eines besonderen Glückes, wie es die anderen Menschen nicht kennen.

Genötigt, das Tier zu gebrauchen, ward der Mensch genötigt, auch für das Tier zu leben. Doch trug die Betreuung des Tieres ihm nicht nur Arbeit ein, sie erzog und formte ihn auch. Vom Überschuß über den Augenblicksbedarf erhob er sich sogar zur Kultur.

Innerhalb des Menschengeschlechtes spielt sich das gleiche ab. Wer von der Masse lebt, muß auch für sie leben, muß sie pflegen und füttern, er wird auch durch sie erzogen. Und wieder nur aus dem Überschuß über den Augenblicksbedarf formen hochstehende Einzelne die wahre Kultur. Voraussetzung aller Kultur ist somit die Masse im Dienste der Wenigen.

Auch die Masse möchte, wie der Einzelne, vor sich selbst fliehen. Doch duldet die Natur ihre Erhebung nicht, die Masse muß sich mit der Sehnsucht nach dem Stärkeren bescheiden. Mit ihm kann sie Flitterjahre erhebender Ideen in Religion, Kunst, Wissenschaft durchleben, nur zu bald sind aber diese Flitterjahre vorbei und die Masse steht, wo sie stand — sie ist als Ganzes eben niemals in Kultur und Synthese heimisch zu machen. Niemals hat je eine Idee ihre volle Tiefe ausgelebt.

Mit erhabener Menschenliebe gesegnet, wollte Sokrates Weisheit und Liebe auch unter das Volk tragen. Er lief den Menschen auf dem Markte nach und niemand war ihm zu gering, als daß er nicht versucht hätte, ihn zur Selbstbesinnung zu bringen. Der Versuch mißlang. Was sollte denn auch Geist einem Markthelfer bedeuten? Man befreie ihn von der harten Arbeit oder zeige ihm zumindest einen vorteilhaften Handgriff — das wäre Geist, Liebe und Weis-

heit nach seinem Geschmack: Der Markthelfer dachte ja auch nicht daran, aus Sokrates einen Markthelfer zu machen...

Im Großreich der Natur ist der Geist ein Eigenes und Selbständiges. Woher er kommt, wohin er geht, wer weiß es? Ist er Duft, Farbe, Sang des Menschen? Wird sein Werk ein Stückwerk bleiben, wie alles Menschenwerk, wer weiß es? Sicher aber ist er ein Eigen-anderes, dem die Natur, wie allem Organischen, in Entstehung und Wachstum eigene Gesetze verbürgt hat.

Die Geschichte der Menschheit lehrt, daß sie als Ganzes sich nie um Geist kümmert; wo sie auf Eroberungen ausgeht, hat sie alles andere, nur nicht die Mehrung des Geistes im Sinn.

Je tiefer sich die Menschheit in die Technik verliert, um so mehr kehrt sie auf Umwegen in den Schoß der nackten Natur zurück, um so größer wird die Abhängigkeit von ihr. In allen Entdeckungen stößt der Mensch auf Kräfte der Natur, doch wie kühn er sie auch nütze, weder mehrt er dadurch die Kräfte der Natur — dazu ist er ja zu klein — noch mehrt er das Reich des Geistes. Ob der Mensch die Naturkräfte so oder so nützt, ob er die elektrischen Wellen auf diese oder jene Bahn leitet, sein Seelenzustand bleibt der gleiche. Anders aber ist es mit einer geistigen Schöpfung. Sie löst sich von der Natur ab, als träte der Geist selbständig der Natur gegenüber, wo doch auch er nur ihr Lehen ist. Daher zeugt keine technische Erfindung von so großem Fortschritt des Menschen, wie das kleinste Kunstwerk: jene bestätigt nur die Naturkräfte, dieses aber mehrt das geistige Gut.

Aus dem Tempel Jehovas jagte Jesus die Geldwechsler hinaus, die sich gewiß auch für fromm hielten. Sind es heute nicht auch Geldwechsler, die sich im Tempel der Natur breit machen und aus ihr Kapital schlagen, statt rein und demütig vor sie hinzutreten? Statt daß Erkenntnis ihre Demut vor der Natur mehrte, haben die Geldwechsler in ihrem Tempel sich nicht selbst zu Göttern erhoben? Der Geldwechsler Reich ist aber ein anderes Reich als das der Natur und des Geistes.

Im Reiche des Geistes ist die Kunst wieder ein Eigenes und Selbständiges. Nach den selben Gesetzen zwar, die das Volk im Volkslied zum Ausdruck bringt — angenommen, daß es vom Volke herrührt — haben große Künstler ihre Sinfonien geformt. Doch was nützt das dem Volke, wenn sein Ohr den Prolongationen nicht gewachsen ist, die die Sinfonien aufgetürmt haben?

Volk und Kunst gehen auseinander. Die Prolongation bedeutet eben wieder ein Neues in der Kunst der Musik, eine organische Mehrung des Stimmführungsgutes durch den im Wachstum begriffenen Tongeist. Ein eigenes Reich mit eigenen Gesetzen ist es. Sich mit diesen Gesetzen ordentlich vertraut zu machen, dazu gehört eine Ausbildung des Geistes, des Ohres, eine ständige Pflege des Erworbenen obendrein: wer will das aber vom Volke erwarten, dem es an der nötigen Muße, an Geist und Liebe fehlt. Daher tritt, wo die Masse Kunst nur nach ihrem Vermögen zu beurteilen sich anmaßt, unvermeidlich die Zerstörung ein. Auch in der Kunst ist der Masse nur ein durch einzelne gebundener Zustand zuträglich, diese einzelnen haben dann die Autorität: eine Sinfonie von Beethoven muß der Masse die Kunst, und Beethoven muß ihr die Autorität bedeuten.

Alles Schöpferische ist ein Wunder, es stammt von Gott, der aller Wunder Urheber ist. Ohne Wundergefühl keine Kunst, also auch ohne Glauben keine Kunst.

Eben von der Schöpfung losgelöst, wahrt der jugendliche Mensch eine ahnungsvolle Beziehung zum Heiligen Ursprung. Die erste Bindung an Gott wird ihm zum Wiegenlied seiner ersten Jugend, als Echo einer heiligen Schöpfungsmusik. Wohl dem Menschen, den der Hochgesang des Glaubens durch das Leben begleitet, er beglückt ihn, wie immer ihn das Leben bedroht, der Erfolg hebt, der Mißerfolg beugt. Hat der Mensch über schweren Lebenskämpfen den Glauben eingebüßt, wohl ihm, wenn er ihn am Ende seiner Tage wiederfindet, er wird ihm nun zum Wiegenlied seiner Alterskindheit: mit der altvertrauten süßen Weise söhnt er nachträglich alle Irrtümer seines Lebens aus, heiter beschließt er es, als wäre es auch mit seinen Bitternissen nur köstlich gewesen.

Doch wehe dem Menschen, dessen erste Wege nicht zu Gott führten, den es nicht drängte, den Spender der Gesetze anzubeten, deren Erfüllung er ist. Ihn wirft das Leben nieder, ihm helfen über Jammer und Öde nicht billige Zweifelsucht, nicht törichtes Lächeln hinweg. Ein Schöpferisches ist ihm nicht gegeben.

Alle Kunst ist Spannung von Weiten und fordert demgemäß eine Weitspannung des Geistes. Obgleich geistiger Art, ist diese Spannung eine körperliche Spannung und Leistung zugleich; sie erreicht ihre höchsten Grade im Geniegeist, der in seinem Werk die weitesten Bogen wölbt. Mit der Bewährung in der Spannung wächst sein Geist, wie der Körper mit einer Aufgabe

wächst, die seine Kräfte über sich hinaustreibt. Vielleicht wäre die Überspannung dem Genie sogar verhängnisvoll, ja tödlich, wenn sie nicht von einer Verzückung begleitet wäre, die dem Körper zurückgibt, was ihm die Spannung nimmt. Einer solchen Spannung vermögen aber die Nicht-Genies aus Mangel an Nervenkraft nicht zu folgen, es ist ihnen nicht gegeben, vor- und rückzublicken; bestenfalls nehmen sie Einzelheiten im Nacheinander wahr, was aber der Weitspannung der Genies in keiner Weise gleichkommt.

Statisch? dynamisch? — welch müßiges Streiten um Kunst, Genie und Menschheit! Die Begriffe zugegeben, nie kann die Menschheit so viel Dynamik aufbringen, um die Dynamik oder Statik eines Genies zu erreichen.

Erst die Kunst erschafft den Menschen und die Zeit, der Nutzen erschlägt sie gewiß. Nur was die Kunst ausspricht und benennt, hat Bestand, also nur die Zeit, der die Kunst einen Namen gibt, nur die Menschen, die sie weiht. Mag das Genie vor allem der Landschaft und deren Klima zugehören, mit auch dem Volk, das diese Landschaft besiedelt, das Genie ist es, das die Züge seiner Volksgenossen formt, wie die Arbeit seine eigenen Züge.

Kunst und Nutzen widerstreiten einander, daher ist für die Kunst ein Ritter des Speeres wertvoller als ein Ritter des Nutzens: der Nützling kauft nur Kunst.

Trunken von Nutzen hat die Menschheit heute alle ihre bisherigen Bindungen abgeworfen als müßige Einbildungen ohne Wert; nur noch an das Geld, an die Gier glaubt sie als an einen wirklichen Heils- und Kulturwert. So steht ihr denn die schwere Enttäuschung noch bevor, auch diese Einbildung, die letzte, zu durchschauen und von sich zu werfen. Ob nicht aber der Mensch, um sich von dieser Gier zu befreien, wieder zu den abgeworfenen Bindungen greifen wird, bleibe dahingestellt.

Wird das unglückliche Europa je wieder zu Kultur gelangen? Seit Jahrhunderten von dem gallischen Einfluß zermürbt, nun von einem Geldstier entführt, lebt es in Unfreiheit und Schande, ohne Stolz vor Geldthronen und von Nutzen verseucht — es versteht nicht mehr Schillers Wort:

„Sklaverei ist niedrig, aber eine sklavische Gesinnung in der Freiheit ist verächtlich; eine sklavische Beschäftigung dagegen ohne eine solche Gesinnung ist es nicht, vielmehr kann das Niedrige des Zustandes, mit Hoheit der Gesinnung verbunden, ins Erhabene übergehen."

In einer Luft, wie Europa sie heute atmet, kann kein Genie erstehen, Genie braucht Freiheit, Ehre. Ohne Genie aber keine Kultur.

In Jerusalem an der Klagemauer weinen Hebräerkinder ihre Seelen aus. Doch ist die Herrlichkeit eigener Ehren und eigener Schanden, die einmal ihre

Vorfahren umglühte, unwiederbringlich dahin — nur zu bald werden auch Europas Kinder an Klagemauern weinen.

Das politische Genie zerschellt an den Gegenspielern, sein Werk vergeht. Von solchen Gegenspielern ist das Kunstgenie zwar frei, da es in seinem Werk Zufälle ausschaltet und Auslese treibt, aber der Menschheit geht die Fähigkeit ab, die Auslese zu begreifen. So stößt das Geniewerk überall auf Grenzen.

Wohl den Malern, daß die Ausübung ihrer Kunst ganz nur ihnen überlassen ist! Man denke doch, ein Rembrandt, ein Dürer hätten uns ihre malerischen Ideen nur in Zeichen hinterlassen — glaubt man, daß nur eine Wiedergabe den Sinn der Zeichen träfe?

In der Musik aber ist die Wiedergabe der Werke auf Gnade und Ungnade der Ausführenden gestellt. Würde die Welt die von den Meistern übermittelten Zeichen verstehen, sie müßte zugeben, daß sich mit diesen noch keine Ausführung gedeckt hat.

Und doch, gleich traurig ist das Los beider Künste. Das Bild verblaßt, geht zugrunde — die Komposition, in Zeichen überliefert, geht zwar nicht zugrunde, lebt aber auch niemals. Und da wagt man von Fortschritt und Entwicklung zu sprechen, wo die Werke der Kunst nach Jahrhunderten entweder nicht mehr die selben sind oder überhaupt nicht zu Leben gebracht werden können!

Freiheit der Meinung, Freiheit der Ausführung! So viel Fähigkeit der Mensch hat, so viel Freiheit hat er: zu mehr Fähigkeit aber verhilft ihm weder Freiheit noch Zwang. Verkehrt ist es daher, wenn über Einschränkung der Freiheit klagt, wer keine ausreichende Fähigkeit hat, oder wenn sich Geschichtsschreiber, Philosophen, Ästhetiker in Gedanken über Entwicklung und Fortschritt erhitzen, um auch in der Kunst die Freiheit der Ausführung zu verteidigen. Ohne Zweifel ist in der Welt mehr Freiheit vorhanden als Fähigkeit!

Die Schwüre an die Kunst, von den neuen Geschlechtern immer neu beteuert, gleichen den Liebesschwüren einer ersten Jugend: aus solchen Schwüren wird in der Regel nichts.

Synthese ist Liebe. Die Liebe schafft, bindet ein Ganzes und durchwirkt es in allen Adern. Einer gleichen Liebe bedürfte es dann auch zur Erwiderung

der Kunst: fehlt es der Menschheit nicht aber, trotzdem sie Jahrtausende dazu erzogen wurde, an Liebe am meisten?

Das Selbstgefühl des Genies ist wie ein durch Goldbarren gedecktes Geld. Die Einbildung der anderen ist wie Papiergeld.

Wie der Baum die Erde zusammenhält, so hält das Genie Menschenstaub zusammen. Fällt der Baum, so lockert sich das Erdreich. Fällt das Genie, zerfallen Seelen, Staaten, die Menschheit verkarstet.

Die wirtschaftlich denkende Welt überlege:
Der Musiker schafft, die Massen genießen — in der Sprache der Wirtschaft: Produktion dort, Konsumtion hier. Demnach müßte auch in der Kunst wie in der Wirtschaft die Produktion vor der Konsumtion gehen. Wie wäre das aber in der Kunst zu erreichen, wo nur eine Verringerung der Konsumtion zu einer qualitativ gesteigerten Produktion führt?

Das Kind spielt, zerstört und spielt. Als ein ewiges Kind tut es die Menschheit ebenso: ewig spielt sie — Zerstörung.

Einmalig ist der Schöpfungsakt, einmalig auch die Zerstörung.
Es gibt keine Wiedergeburten — nur Ausgrabungen.

Wer zerstört, glaubt immer ein Neues, Besseres anzufangen — diese Einbildung ist es, die ihn sein furchtbares Beginnen nicht merken läßt, sie ist die Wurzel des Fortschrittswahnes.

Der Zerstörer ist ein Kind des Chaos, hat daher niemals Persönlichkeit. Mag er durch Welten gehen, die Menschheit aus den Angeln heben, erschüttern, entsetzen, er ist niemals ein Held. Und gehe er auch durch ein ewiges Gedächtnis, durch ein ewig Lied, er ist nur ein Zerstörer.

Der unbegabte Mensch leistet unbewußten Widerstand auch dort, wo der Überlegene ihm sein Bestes bietet. Der Widerstand kommt also zunächst aus der Unbegabung, er steigert dann aber meist auch die Eitelkeit des Unbegabten: es ist geradezu, als wollte er die Autorität des Helfenden prüfen, bevor er dessen Gabe empfängt.

In gleicher Weise verfährt die Menschheit als Ganzes. Auch sie leistet der Autorität unbewußt Widerstand, wie um sie zur Rechtfertigung anzuhalten. Nun aber ist das Leben des einzelnen sowohl wie das der Menschheit zu kurz,

um den Zeitverlust eines so müßigen Spieles tragen zu können, und man kann sagen: wie ewig auch die Menschheit sein mag, so langlebig kann sie nicht sein, daß sie den Erfolg dieser Methode erlebte. Einmal werden die Menschen alle Autorität abgeworfen haben und doch nicht dahintergekommen sein, daß sie schuldtragend sind.

Was ist Erstarrung? Nichts anderes als Rückständigkeit gegenüber dem Genie der Vergangenheit. Daher ist die Menschheit im ganzen, wenngleich immer im Fluß animalischer Zeugung, also in lebendiger Bewegung, dennoch ein geistig Starres. Nur die Zuwendung zum Genie ließe auch ihren Fortschritt erhoffen, das mögen sich die Politiker und Rädelsführer des Fortschrittes ins Herz schreiben. Man zerbreche sich also nicht den Kopf über das kommende Genie, sondern über die schon dagewesenen. Denn Erstarrung ist Rückständigkeit gegenüber dem Genie der Vergangenheit.

Man sieht es am Kind in der Wiege: sein Händchen greift immerzu, getrieben von der Gier der erwachenden Bedürfnisse. Mit dem Erstarken des Organismus wächst auch schon dessen Eigennutz: noch gieriger streckt sich der Erwachsenen Hand nach allem aus, was reizt. Der unbewußt zugreifenden Hand der Menschheit verfällt so auch das Geniewerk — ist nur aber die erste Lust des Zugreifens gestillt, so legt sie, ganz nach Kinderart, das Geniewerk wieder aus der Hand.

Das Genie ist immer das Opfer der Menschheit. Läßt sie die Hand von ihrem Opfer, dann nennt sie das Befreiung, bis sie wieder ein anderes Opfer in die Hand nimmt — danach bedeutet Befreiung wohl nur ihren ewigen Undank, nichts anderes.

Ein Minister sagte: „Wir dürfen nicht vergessen, daß die Hotels einen Kulturschatz des Landes bilden, der, wenn er heute verloren ginge, nie wieder ersetzt werden könnte."

Bedauerlich, daß niemand in gleicher Weise um die Kultur besorgt ist — offenbar wird angenommen, daß sie unverlierbar oder leicht ersetzbar sei.

Dem Schwachen ist die Kraft, die Macht des anderen eine Wohltat. Wo sich nur ein paar Menschen zusammenfinden, unversehens gruppieren sie sich um einen irgendwie Überlegenen. Wie immer nun ein solcher seine Überlegenheit gebraucht oder mißbraucht, gleichviel, die Schwachen gehen mit ihm, denn er setzt ihnen ein Ziel vor Augen. Eine Idee, die niemals verwirklicht wurde,

bleibt an Wert hinter der Macht zurück, erst die Verwirklichung durch Macht, welcher Art sie auch sei, gibt der Idee Leben und Wert. Also bedarf die Menschheit schon um der Schwachen willen der Ungleichheit, der Macht. Was nützen denn alle Ideen von Gleichheit, wenn der Schwache zu schwach ist für sie?

* * *

Chrysander (Händel, I, 227 ff.) erzählt:

„In Rom wurde Händel mit dem hochberühmten Alessandro Scarlatti persönlich bekannt, wie vorhin in Venedig mit Antonio Lotti. Dies waren die beiden Häupter der Italiener und, wie Burney von dem ersten sagt, wahrhaft schöpferische Geister, deren Güter sich selbst die größten Meister der Folgezeit aneigneten, niemand indeß besonnener und selbständiger, als Händel. Scarlattis Sohn Domenico, der erste italienische Clavierspieler seiner Zeit und auf der Orgel ebenfalls nicht unbedeutend, war auch anwesend. Zwei Virtuosen höchsten Ranges stießen hier aufeinander. Ottoboni veranstaltete einen Wettstreit, der beiden recht war. Domenico Scarlatti hatte auf dem Flügel einen in seiner Art vollkommen ausgebildeten Vortrag, und vielen Geschmack wie alle Italiener; unserem Händel stand hier ein ungleich bedeutenderer gegenüber, als vor Zeiten in dem Hamburger Mattheson. Die römischen Kunstrichter hörten nun beide nach und gegen einander, schienen aber vor Vergnügen und Verwunderung über ein so gänzlich verschiedenes und doch so vollendet schönes Spiel fast ihrer Pflicht zu vergessen. Scarlatti hatte das Zärtliche, die niedliche Tandelei vollkommen in seiner Gewalt, besaß eine blühende, etwas ausschweifende Phantasie, und wußte seine Gedanken in echt musikalische Schönheit zu entfalten, offenbarte also auf dem Clavier ganz den Charakter, welcher bei seinem Vater, sowie mehr oder weniger bei allen seinen Landsleuten hervortrat. Händel dagegen hatte bei erstaunlicher Fertigkeit der Finger etwas Glänzendes und Funkelndes in seinem Spiel, es sprühte bei ihm, wenn es bei Scarlatti leuchtete und flackerte; was ihn aber noch mehr von seinem gegnerischen Genossen abhob, war die Vollstimmigkeit und nachdrückliche Stärke. Je nachdem nun die Neigungen waren, fällten die Kunstrichter ihr Urtheil. In Ansehung des Flügels blieb der Sieg unentschieden, und mit Recht, wie man sich aus Scarlattis Compositionen überzeugen kann; als man aber die Orgel gehört hatte, war Domenico der erste, welcher dem Händel den Preis zuerkannte, denn von einem solchen Spiel habe er bisher, wie er sagte, keinen Begriff gehabt. Freundlich reichten sie einander die Hand, sie hatten ihre Stärke erprobt; und so schieden sie vom Kampfplatz,

wie uns von den alten Helden erzählt wird, in gesteigerter Achtung und Liebe. Scarlatti soll sich nun, vielleicht schon von Venedig her, dem großen Sachsen angeschlossen haben und soweit es anging, sein beständiger Begleiter geworden sein. Und Händel pflegte bis in seine spätesten Tage mit Vergnügen von diesem Italiener zu sprechen, dessen Kunst ebenso achtenswerth, als sein Betragen liebenswürdig war. Um's Jahr 1720 sahen sie sich in London wieder. Später fand Domenico in Spanien eine neue Heimath. ‚Die trefflichsten Hoboisten Gebrüder Plas, welche neulich (1760) von Madrid gekommen sind, berichten uns, daß dieser Scarlatti, so oft sein (Orgel-)Spielen bewundert wurde, nur Händel nannte und zum Zeichen seiner Verehrung ein Kreuz vor sich schlug.' Ein köstlicher Zug, der Händel selbst unter dem Volke, das ihn niemals hörte, als die Summe musikalischer Vollkommenheit erscheinen ließ, wie er denn bei den Spaniern auch noch immer in gutem Andenken steht."

*

Johann Sebastian Bach / Ein Bild seines Lebens / Zusammengestellt von Walter Dahms / 1924 / Musarion Verlag München — so lautet der Titel eines kleinen Büchleins (123 Seiten), das nur Dokumente von Bachs Hand oder von Zeitgenossen bringt. Wer es liest, sieht eine Welt groß, die einmal klein schien, wird inne, daß die Wahrheit alle Legende an Schönheit übertrifft.

*

„Wollte man uns hier noch eine heitere Anmerkung erlauben, so würden wir sagen, daß durch diese Art, jeden Verfasser seinen Irrthum und seine Wahrheit frei aussprechen zu lassen, auch für die Freunde des Unwahren und Falschen gesorgt sei, denen hierdurch die beste Gelegenheit verschafft wird, dem Seltsamsten und am wenigsten Haltbaren ihren Beifall zuzuwenden."

Goethe
(Geschichte der Farbenlehre.)

*

„An Cappi und Diabelli.

Euer Wohlgeboren haben mich durch Ihr Schreiben wirklich überrascht, indem ich nach dem eigenen Ausspruch des Herrn von Cappi die Rechnung gänzlich abgeschlossen wähnte. Da ich schon zwar durch das frühere Verfahren

bey Herausgabe der Walzer nicht die allerredlichste Absicht meiner Verleger bemerkte, so konnte ich mir dieses zweyte Benehmen auch erklären, woraus Sie Sich, meine Herren wieder sehr natürlich erklären können werden, warum ich mit einem andern Kunsthändler in ein dauerndes Verhältniß getreten bin. Nicht recht begreif ich übrigens die Angabe einer Schuld von 150 fl. W. W., indem die Copiatur der Oper nach Ihrem Ausspruche nur auf 100 fl. W. W. sich belief. Doch dem sey, wie es wolle, so glaub ich, daß der so äußerst geringe Verkaufs(preis) der früheren Sachen, sowie jener der Fantasie zu 50 fl. W. W. jene nur ungerecht auferlegte Schuld längst getilgt hat. Indem ich aber sehr zweifle, daß Sie diese zu menschliche Gesinnung hegen, so mache ich Sie höflichst aufmerksam, daß ich die gerechte Forderung von 20 Exemplaren der letzteren und von 12 der früheren Hefte zu machen habe und die noch gerechtere der 50 fl., welche Sie mir wirklich auf eine gar feine Art zu entlocken wußten. Rechnen Sie diese gütigst zusammen, und Sie werden finden, daß meine Forderung nicht nur die größere, sondern auch die gerechtere ist, welche ich aber dennoch nicht gemacht haben würde, wenn Sie mich nicht so unangenehm daran erinnert hätten. Da die Schuld, wie Sie gefälligst einsehen werden, auf diese Weise schon längst getilgt war, so kann also auch von Herausgabe von Liedern ganz und gar keine Rede seyn, welche Sie abermals nicht genug wohlfeil taxieren konnten, indem ich gegenwärtig für ein Heft 200 fl. W. W. bekomme und mir Herr von Steiner schon mehrere Male den Antrag zur Herausgabe meiniger Werke machen ließ. Zum Schlusse muß ich Sie noch ersuchen, mir meine sämmtlichen Manuscripte, sowohl der gestochenen als der ungestochenen Werke gefälligst zu senden.

Mit Achtung

Frz. Schubert

den 10. April 1823. Compositeur.

N. B. Ich bitte um genaue Rechnung der mir verabfolgten Exemplare seit unserm ersten Verkaufs Abschluß indem ich finde, daß meine Rechnung die Ihrige bey weitem übersteigt."

(Nr. 58 aus „Briefe und Schriften Franz Schuberts", herausgegeben von O. E. Deutsch.)

Heute wie gestern, die Cappis und Diabellis sterben nicht aus.

*

„Und ich bin gläubig, ich glaube sogar an Unsterblichkeit, ich glaube, daß, wenn ein Unsterblicher stirbt, noch 50000 und mehr Jahre dumm und schlecht

von ihm gesprochen wird — also glaube ich an Unsterblichkeit, ohne welche schöne und angenehme Eigenschaft ich die Ehre habe zu sein

Ihr
Johannes Brahms"
(Brief an Fritz Simrock)

*

„Wer alte Bilder hat, der hat Kultur, wer Kultur hat, der ist anständig, und wer anständig ist, macht anständige Geschäfte." Das ist (nach Bode) der Wahlspruch eines weltbekannten amerikanischen Milliardärs, den er bei jedem Besuch wie eine Grammophonplatte hersagte.

Der selbe Amerikaner sammelt außer alten Bildern auch kostbare Handschriften deutscher Meister der Tonkunst — ein Beethoven als Vermittler von Geschäften, natürlich von „anständigen Geschäften"!

*

"The United States has 110,000,000 inhibitants and not one Mozart or Beethoven or Wagner in all the number. But then Germany or Austria never had a John D. Rockefeller."

Zu lesen im „Musical Courier" vom 7. Februar 1924.

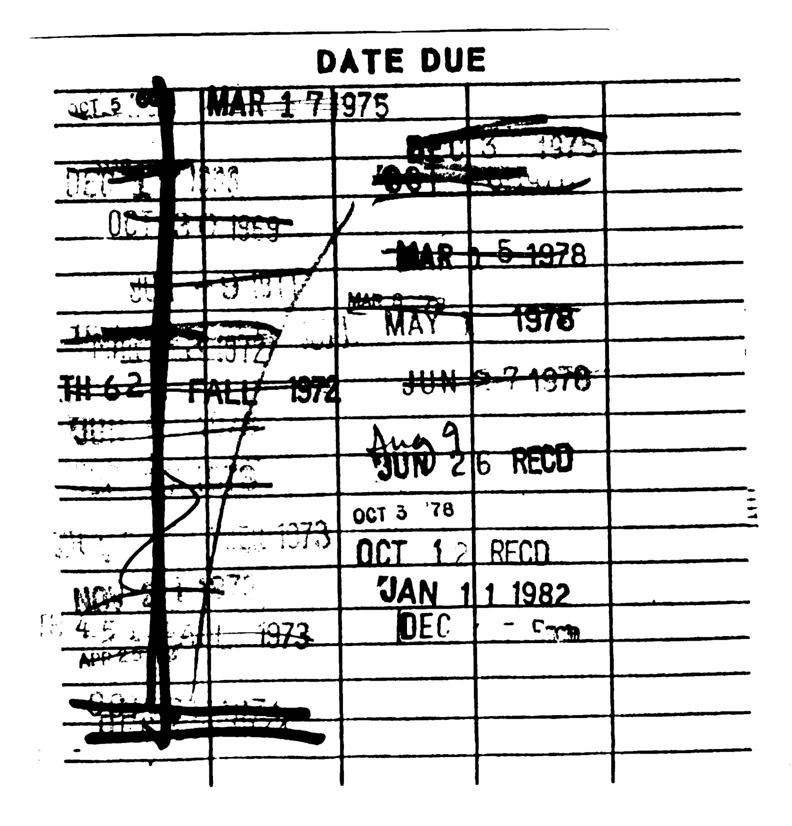
Ist's noch nötig, zu übersetzen, zu erklären?

*

Ein Lehrer der Theorie schreibt: „Würde Beethoven heute komponieren, so würde sich seine Tonsprache eher der eines Hindemith als eines Clementi nähern." Hart stoßen hier Beethoven, Hindemith und Clementi zusammen! Es sei — doch ist die Lösung der Frage weit einfacher. Gesetzt, Beethoven schriebe „heute" wie Hindemith, nun — schlecht wäre er wie dieser. Oh, wie gut täte diesem Professor ein wenig Genie-Orthodoxie, die ihn an so etwas gar nicht denken ließe. Und nun erst recht: Gäbe es heute einen Musiker von Beethovens Fähigkeiten, wahrlich, er komponierte wie Beethoven!

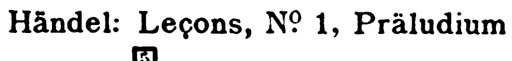
Der Tonwille

Inhalt der Hefte 1–10

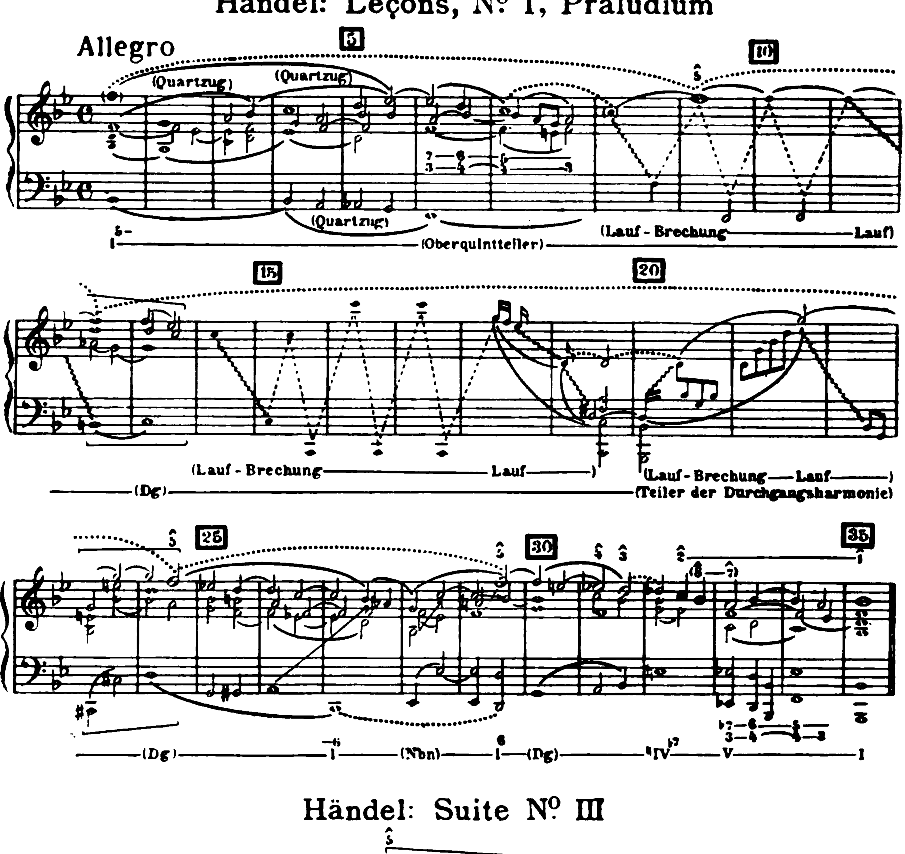


DATE DUE
MAR 17 1975
MAR 5 1978
MAY 1978
FALL 1972
JUN 26 RECD
OCT 3 '78
OCT 12 RECD
JAN 11 1982

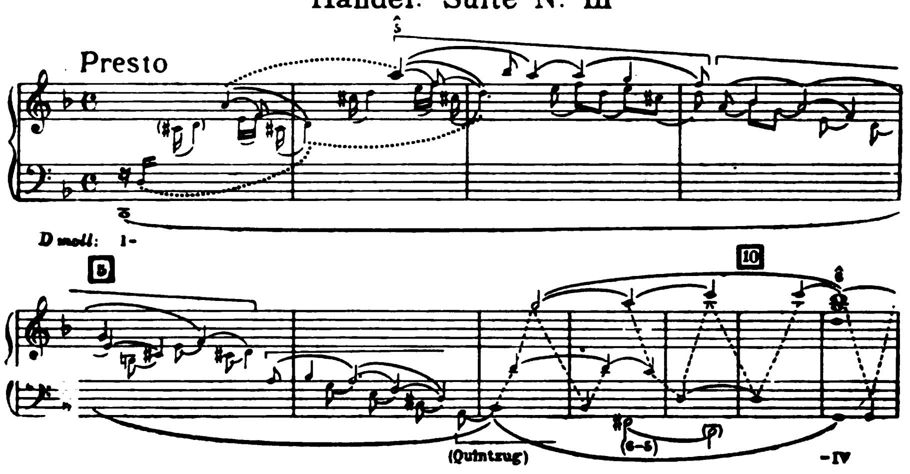




Händel: Leçons, Nº 1, Präludium



Händel: Suite Nº III



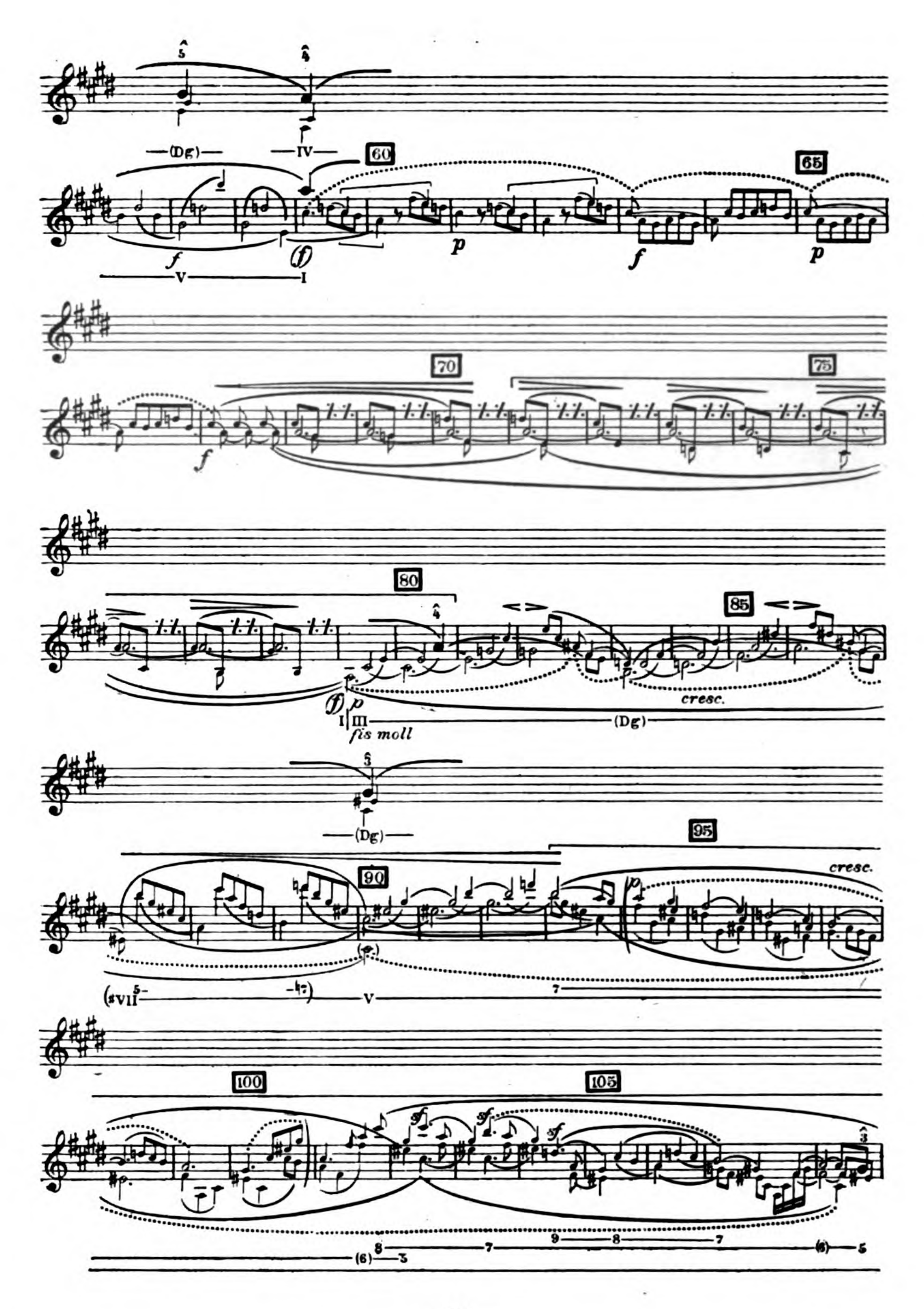


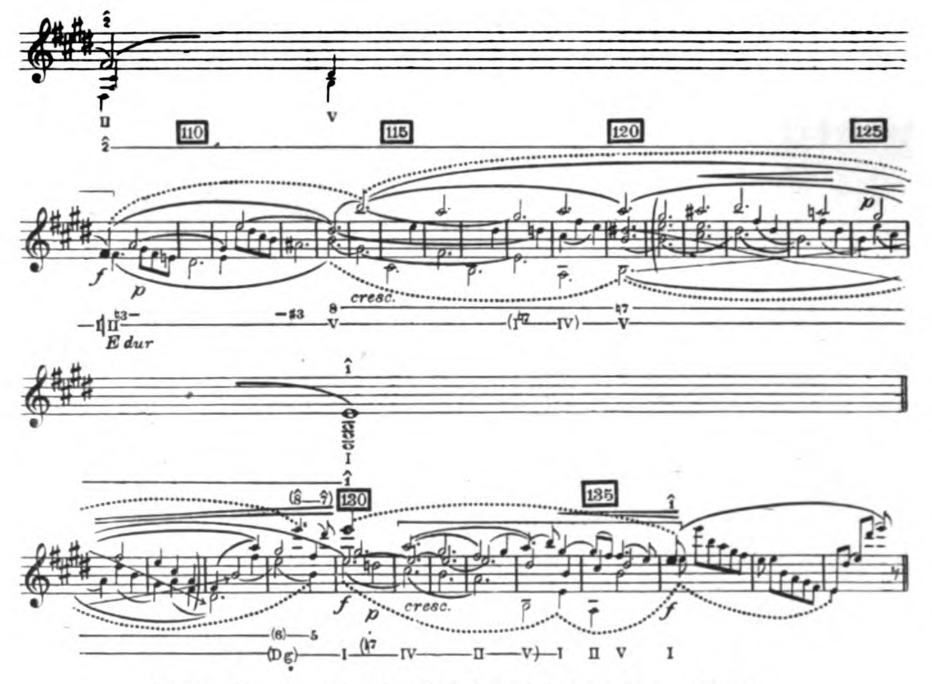
*) Die Vortragszeichen sind vom Verfasser der Urlinie-Tafel.

Seb. Bach: Partita III, für Violine-Solo
Präludio






(Dg)
IV
60
65
f
(f)
p
V
I
70
75
80
85
cresc.
I
III
fis moll
(Dg)
95
90
cresc.
(♯VII
V
7
100
105
(6)
3
8
7
9
8
7
(6)
5



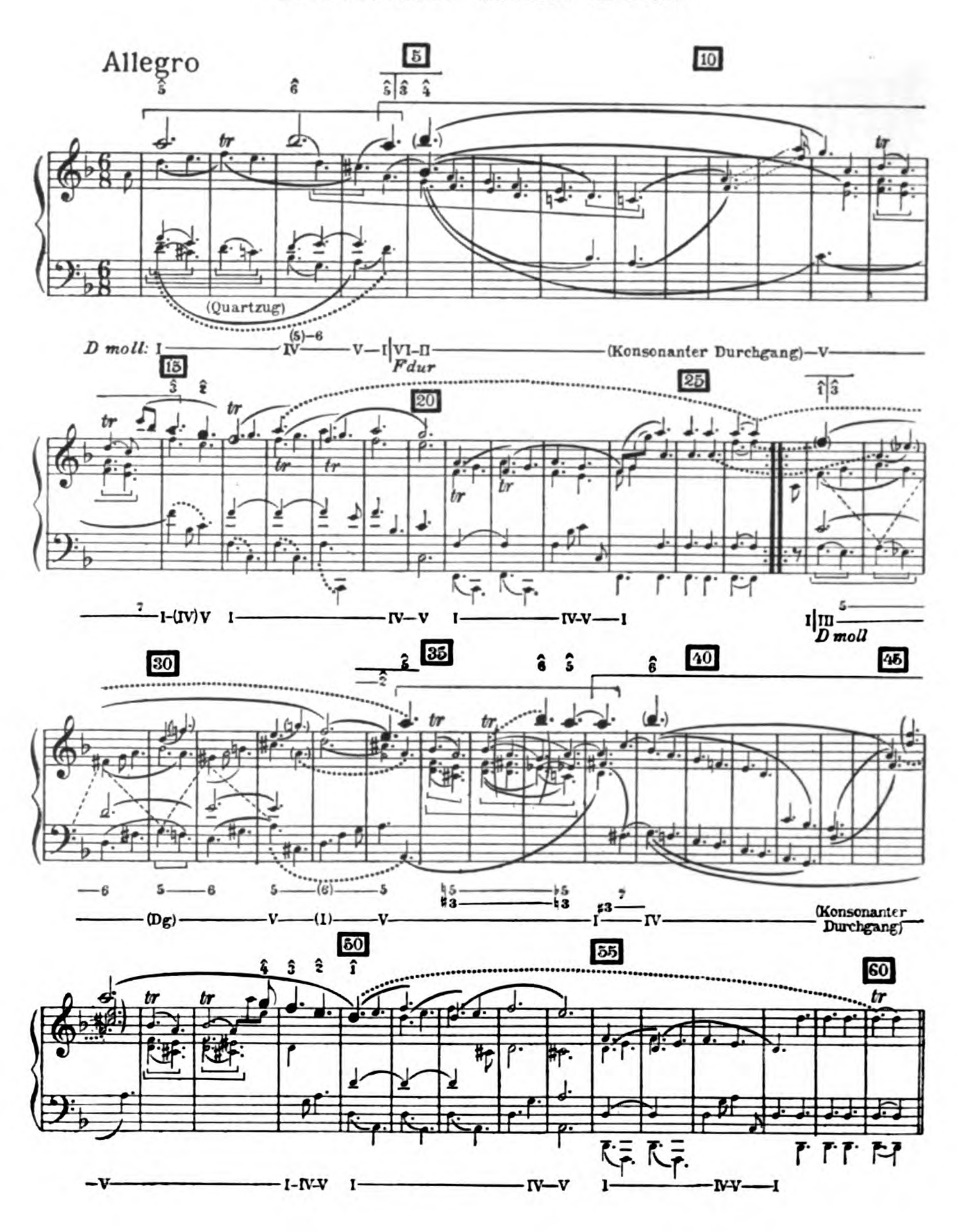
Seb. Bach: Zwölf kleine Präludien, № 6



Seb. Bach: Zwölf kleine Präludien, No 7

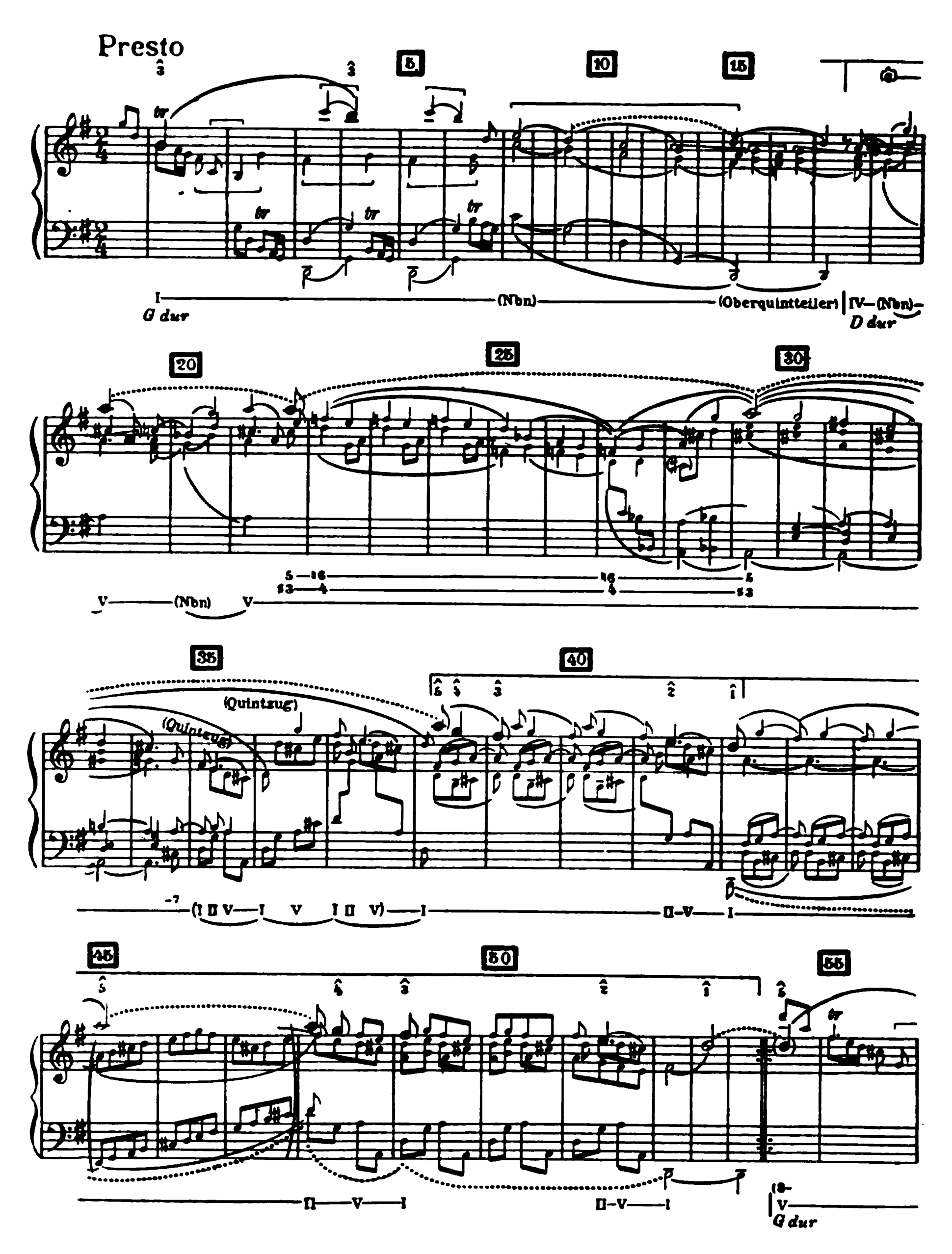


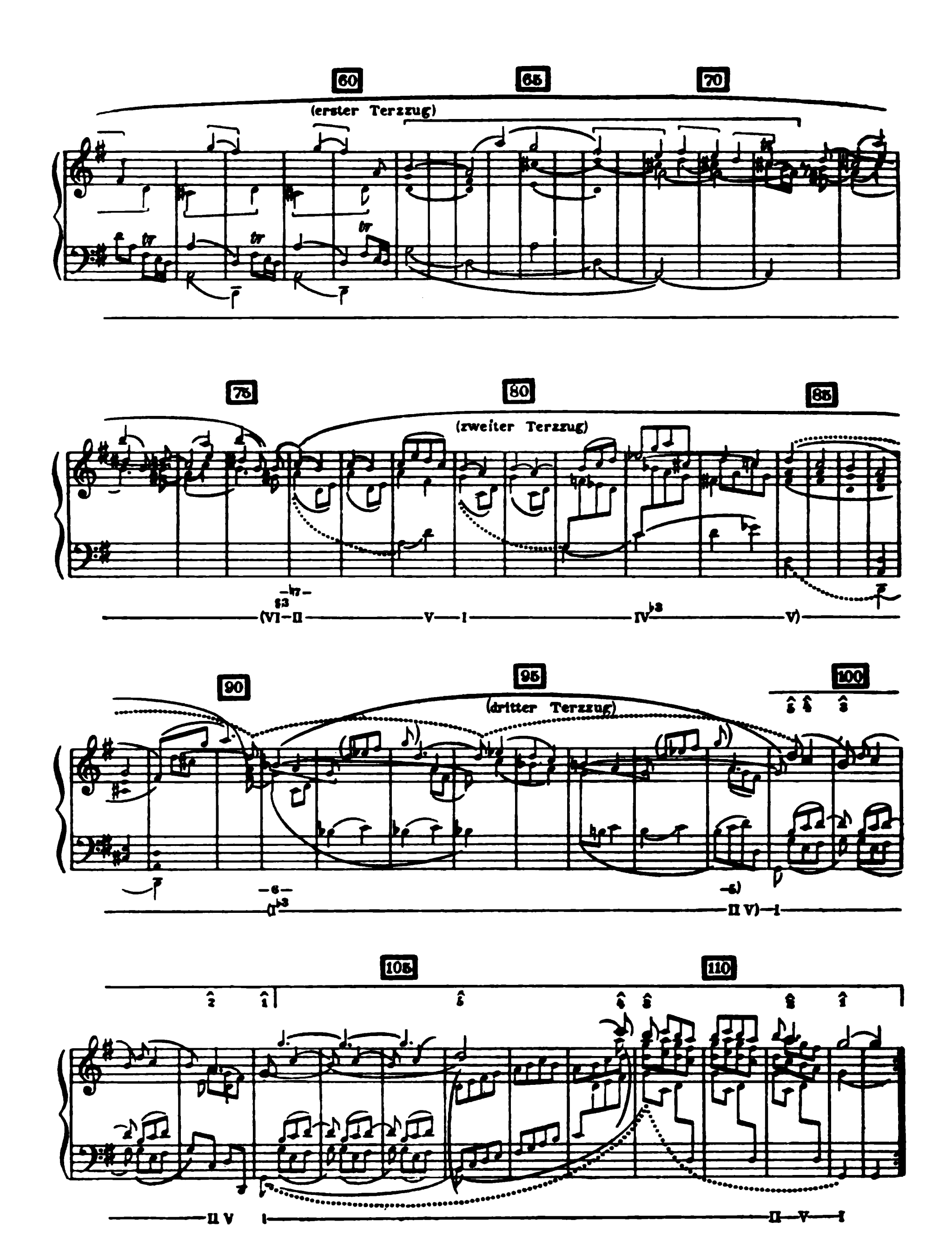
D. Scarlatti: Sonate D moll





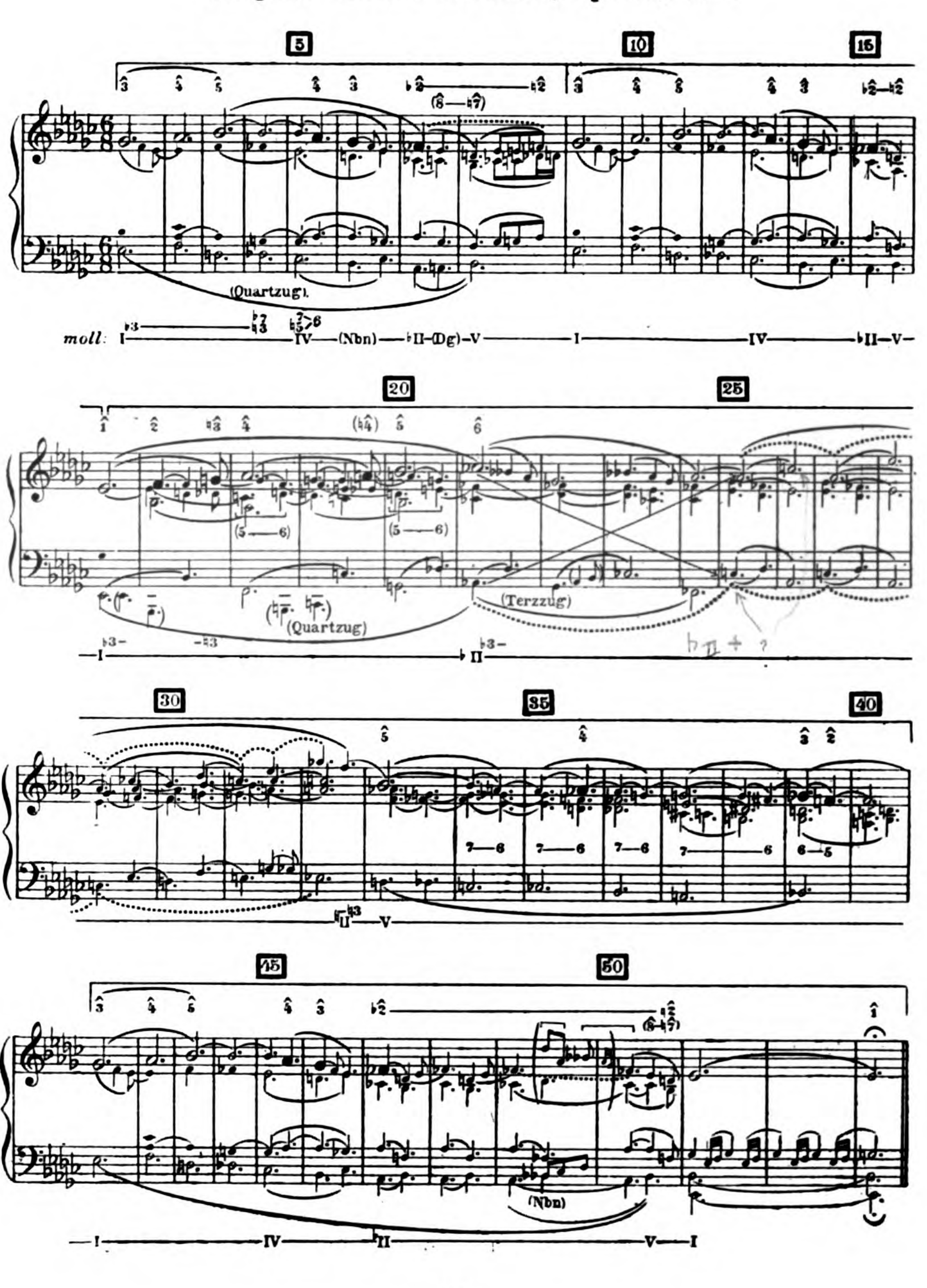
D. Scarlatti: Sonate G dur



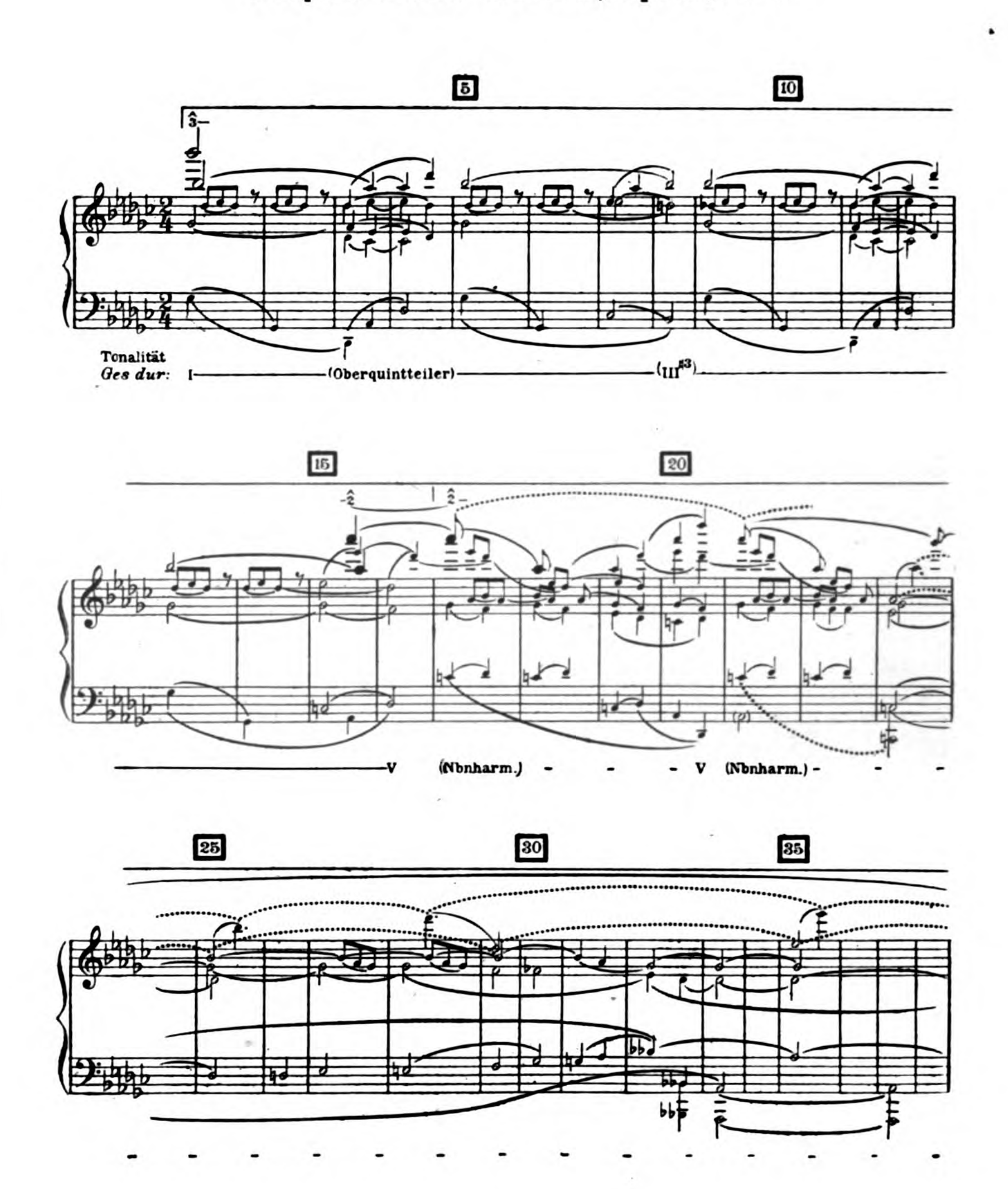

60
65
70
(erster Terzzug)
75
80
85
(zweiter Terzzug)
(VI—II
V—I
IV
V)
90
95
100
(dritter Terzzug)
II V)—I
105
110
II V
I
II—V—I

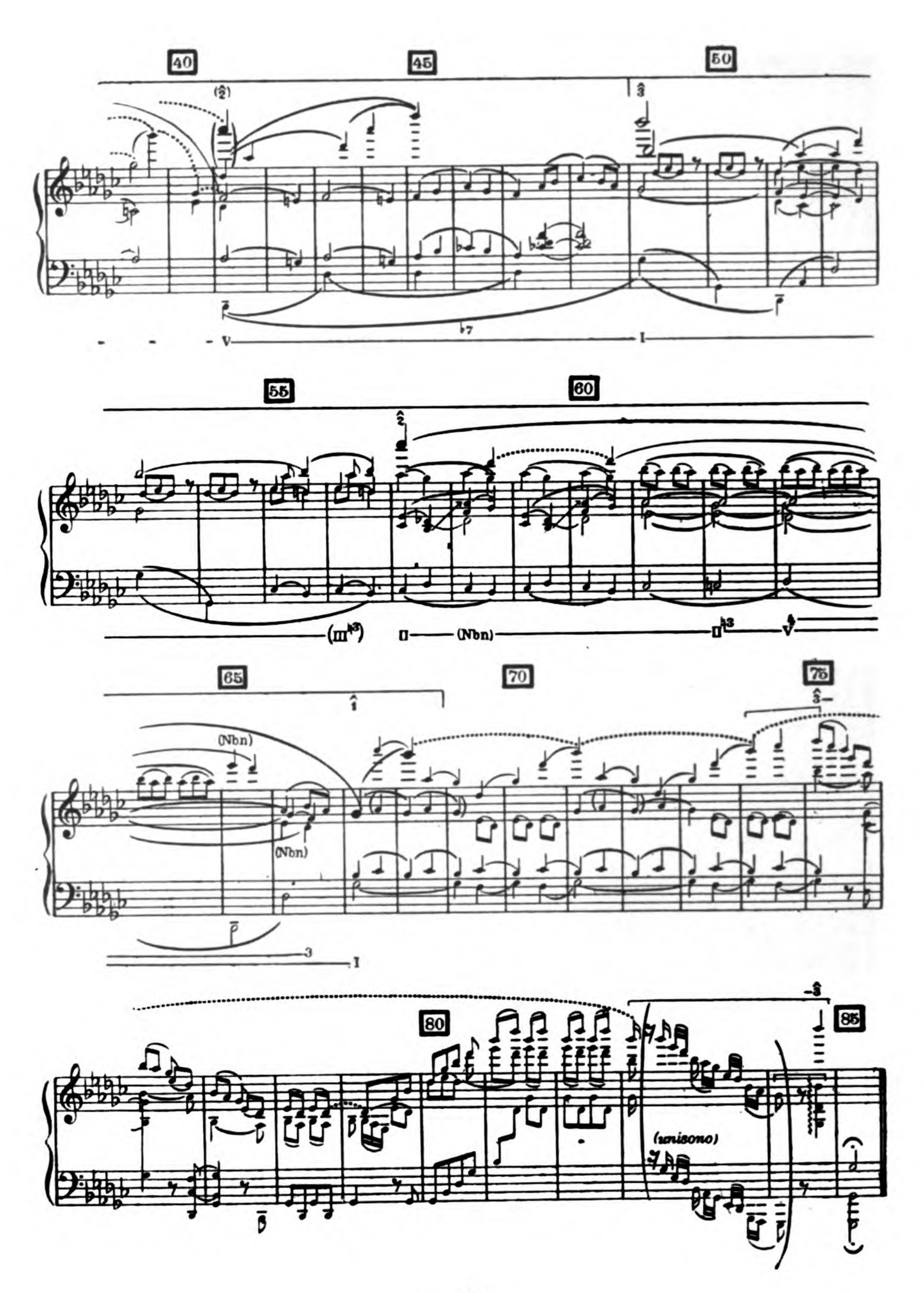


Chopin: Etude Es moll, op. 10, № 6



Chopin: Etude Ges dur, op. 10, Nº 5




40
45
50
(2̂)
3̂
V
♭7
I
55
60
2̂
(III♮3)
II
(Nbn)
II♮3
V
65
70
75
1̂
(Nbn)
(Nbn)
3
I
3̂
80
85
3̂
(unisono)

